



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LAIANA LOPES DE OLIVEIRA

MÚSICA PARA VOZ NÃO ACOMPANHADA NA SEGUNDA METADE DO
SÉCULO XX

MUSIC FOR UNACCOMPANIED VOICE IN THE SECOND HALF OF THE
20TH CENTURY

CAMPINAS

2018

LAIANA LOPES DE OLIVEIRA

MÚSICA PARA VOZ NÃO ACOMPANHADA NA SEGUNDA METADE DO
SÉCULO XX

MUSIC FOR UNACCOMPANIED VOICE IN THE SECOND HALF OF THE
20TH CENTURY

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em
Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA LAIANA LOPES DE OLIVEIRA, E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

OL4m Oliveira, Laiana Lopes de, 1987-
Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX /
Laiana Lopes de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Denise Hortência Lopes Garcia.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Composição (Música). 2. Música - Séc. XX. 3. Música - Séc. XXI. 4.
Música vocal. I. Garcia, Denise Hortência Lopes, 1955-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Music for unaccompanied voice in the second half of the 20th century

Palavras-chave em inglês:

Composition (Music)

Music - 20th century

Music - 21th century

Vocal music

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Denise Hortência Lopes Garcia [Orientador]

Jônatas Manzoli

Angelo José Fernandes

Valéria Muelas Bonafé

Marco Antônio Crispim Machado

Data de defesa: 24-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

LAIANA LOPES DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

MEMBROS:

- 1. PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA**
- 2. PROF. DR. JÔNATAS MANZOLLI**
- 3. PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES**
- 4. PROFA. DRA. VALÉRIA MUELAS BONAFÉ**
- 5. PROF. DR. MARCO ANTONIO CRISPIM MACHADO**

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA [24/08/2018]

Ao meu pai....

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas, coisas, e situações que convergiram para esse momento. A todos os desafios propostos pela vida; as mudanças de pensamentos e convicções que resultaram no meu crescimento como pessoa e pesquisadora.

À minha orientadora Denise Garcia, por todos os ensinamentos, toda a compreensão, por ter me apoiado nas adversidades, e não ter desistido de mim nesse percurso tão árduo.

Aos membros da banca – Ângelo Fernandes, Valéria Bonafé, Marco Antonio Machado, Ivan Simurra e Danilo Rossetti por aceitarem o convite para integrar essa defesa e contribuir com seus conhecimentos para o desenvolvimento desta tese, em especial, aos professores Jônatas Manzolli e Tadeu Tafariello, que acompanham este trabalho desde os exames de monografia e composição I.

À Unicamp por oferecer todas as condições possíveis para a realização deste trabalho. Aos professores Cacá Machado, Regina Machado, Stephan Schaub, pelas disciplinas que tive a oportunidade de cursar, e aos funcionários, em especial ao coordenador Alexandre Zamith e à Leticia Cardoso pelo pronto atendimento sempre que necessário.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa entre 2015 e 2016.

Agradeço ao meu companheiro de vida, Felipe Bertol, por todo amor, carinho, amizade, suporte, mesmo nos meus momentos de maior instabilidade.

Aos meus amigos Bruno Ishisaki, Karen Stephanie, Felipe Monteiro, pela amizade, presença e apoio incondicional.

RESUMO

O presente trabalho se trata de um estudo acerca da criação de obras musicais para voz não acompanhada, através da análise de três obras que são referência para a formação datadas da segunda metade do século XX, sendo: *Aria* de John Cage, *Sequenza III* de Luciano Berio, e *Récitations* de Georges Aperghis; e a criação de três peças próprias que se utilizam das técnicas de notação extraídas das obras citadas.

Pode-se observar nas obras para voz não acompanhada uma menor exploração das técnicas vocais tradicionais, melodias, bem como o abandono da busca pela igualdade de emissão em toda a extensão vocal do cantor.

Aqui, todos os sons vocais não utilizados pela tradição *belcantista* são alicerce para a criação, desde os contornos produzidos pela fala, até o uso de sons cotidianos até então não utilizados em música como material composicional, mas como efeitos sonoros (riso, choro, gritos), e indicações emocionais que modificam os timbres.

Sendo assim, obras para voz não acompanhada podem ser realizadas não somente por cantores, mas por quem deseja experimentar suas possibilidades vocais. Nesse sentido, a notação dessas obras é fator determinante. As três obras escolhidas para análise nesse trabalho questionam as possibilidades de representação dos parâmetros musicais a partir de inserção de novos símbolos ao contexto de notação tradicional (*Sequenza III*), novas possibilidades de leitura da notação tradicional através de indicações verbais (*Récitations*), e a desconstrução total da partitura, tendo contornos desenhados como representação dos sons (*Aria*).

Cada uma dessas análises resultou na criação de uma obra que utiliza tanto as alternativas de notação, quanto os materiais vocais não inerentes ao canto tradicional. Assim, *Leite e Mel - a dor, o amor, a ruptura e a cura* atribui funções fonéticas e semânticas às palavras, e se utiliza de *caixas de emoções* para moldar o timbre da voz. *Vox Populi* consiste numa tentativa de extrair o máximo de material musical dos contornos frasais dados por Caetano Veloso em um vídeo viral. Por fim, *Omaggio a Cage*, uma partitura que se utiliza de contornos desenhados à mão livre indicando a direcionalidade do texto, além do uso de cores para representar timbres.

Palavras-chave: Composição musical. Música do século XX e XXI. Música vocal. Voz não acompanhada.

ABSTRACT

This work deal with a study about the creation of musical works for unaccompanied voice, through the analysis of three pieces that are reference for the formation dated of the second half of 20th century, being: *Aria*, by John Cage, *Sequenza III* by Luciano Berio, and *Récitations* by Georges Aperghis; and the creation for three own pieces that use the techniques of notation extracted from the cited works.

It can be seen in the works for unaccompanied voice a less exploitation of the traditional vocal techniques, melodies, as well as the abandonment of the search for the equality of emission throughout the vocal extension of the singer.

Here, all vocal sounds that are not used by *belcantist* tradition are the foundation for creation, from the contours produced by speech to the use of everyday sounds not used in music as compositional material but as sound effects (laughter, crying, screams), and emotional cues that modify the timbres.

Thus, works for unaccompanied voice can be performed not only by singers, but by those who want to experience their vocal possibilities. In this sense, the notation of these works is a determining factor. The three works chosen for analysis in this work question the possibilities of representing the musical parameters from the insertion of new symbols to the traditional notation context (*Sequenza III*), new possibilities of reading traditional notation through verbal indications (*Récitations*), and the total deconstruction of the score, having contours drawn as representation of the sounds (*Aria*).

Each of these analyses resulted in the creation of a work that uses both the notation alternatives and the vocal materials not inherent to traditional singing. Thus, *Leite e Mel – a dor, o amor, a ruptura e a cura* assigns phonetic and semantic functions to the words and uses *boxes of emotions* to shape the timbre of the voice. *Vox Populi* is an attempt to extract the maximum of musical material from the phrasal contours given by Caetano Veloso in a viral video. Lastly, *Omaggio a Cage*, a score using freehand contours indicating the directionality of the text, as well as the use of colors to represent timbres.

Key words: Musical composition. 20th and 21st century music. Vocal music. Unaccompanied voice.

Lista de ilustrações

Fig. 1. Formas no espaço, Schwitters, 1920.	27
Fig. 2. Poema cartaz <i>fmsbv</i> , de Raoul Hausmann	28
Fig. 3. Poema-partitura de <i>Ursonate</i>	29
Fig. 4. Temas fixos (1 e 4) geradores de material (2 -3)	30
Fig. 5. Trecho de <i>Ursonate</i> . Processo de acumulação	30
Fig. 6. Notação do <i>Sprechgesang</i> em <i>Pierrot Lunaire</i> . Mondenstrunken, Compassos 29 - 30. .	33
Fig. 7. Linha de canto do personagem Barão Ochs.	34
Fig. 8. Notação de narração em <i>A Survivor from Warsaw</i> . Compassos 12 - 14.	34
Fig. 9. Notação de Artikulation. Ligeti. Grafismo Rainer Wehinger (1968). Editora Schott	36
Fig. 10. <i>Stripsody</i> . Ilustrações de Roberto Zamarin, 1966, New York: Peters.	39
Fig. 11. Cena da briga de gato em <i>Stripsody</i> . 1966, New York: Peters	40
Fig. 12. Cena do encontro romântico. <i>Stripsody</i> . 1966, New York: Peters	41
Fig. 13. Cena de Faroeste. <i>Stripsody</i>	42
Fig. 14. Comparação entre o gesto de Cathy e a onomatopeia de um trombonista.	43
Fig. 15. Ilustrações de Carmi para <i>Stripsdy</i>	44
Fig. 16. Indicações de ações ou afetos acima da pauta	51
Fig. 17. Ordem de aparição de afetos e ações utilizados por Berio em <i>Sequenza III</i> . Londres: Universal Edition, 1966.	52
Fig 18. Modos de emissão diversos. Azul: sons sussurrados/cantados em acelerando. Vermelho: contorno melódico com trêmulos, respiração ofegante e acentuações. Preto: click de boca e tosse. Verde: respiração sonora. Roxo: Cantado/sussurrado.	56
Fig. 19. Divisão das seções em <i>Sequenza III</i> de acordo com Murdoch (2011, pg. 58)	57
Fig. 20. Seção 1, <i>Sequenza III</i>	58
Fig. 21. Seção 2, <i>Sequenza III</i>	59
Fig. 22. Seção 3. <i>Sequenza III</i>	60
Fig. 23. Seção 4. <i>Sequenza III</i>	61
Fig. 24. Texto de <i>Sequenza III</i>	62
Fig. 25. Representação de texto: palavra e fragmento de palavra	63
Fig. 26. Predominância de categorias de texto em cada segmento da página 1.	65
Fig. 27. Seguintes de <i>Sequenza III</i>	66
Fig. 28. Pauta de uma linha	67
Fig. 29. Notação em pauta de 3 linhas	67

Fig. 30. Notação em pauta móvel de 5 linhas	68
Fig. 31. Exemplos do compositor na bula de <i>Sequenza III</i>	68
Fig. 32. Texto entre parêntesis	69
Fig. 33. Caixa de texto (o intérprete decide se revelará o texto da obra)	84
Fig. 34. Representação do <i>morphing</i> entre vogais e consoantes	84
Fig. 35. Sons cantados em pauta de uma linha. Pequeno âmbito de alturas.	85
Fig. 36. Diversos modos de emissão e contornos na pauta de três linhas.	85
Fig. 37. Pauta de cinco linhas, intervalos definidos.	86
Fig. 38. Citação <i>O Alter Duft</i>	86
Fig. 39. Contornos Frasais em <i>Recitations 1</i>	101
Fig. 40. <i>Recitations 8</i> , acumulação triângulo retângulo. <i>Recitations</i> . Paris: Salabert, 1982. ..	102
Fig. 41: <i>Récitation 11</i> , acumulação piramidal. <i>Recitations</i> . Paris: Salabert, 1982.	103
Fig. 42. <i>Recitation 2</i> , agregados sonoros	106
Fig. 43. <i>Récitation 3</i> . Georges. <i>Récitations</i> . Paris: Salabert, 1982	108
Fig. 44. Série e palavras em <i>Recitation 1</i>	111
Fig. 45. Série e repetições com elementos acrescentados	112
Fig. 46. Reconstituição da série	113
Fig. 47. Motivo em <i>appogiatura</i> e subtração de elementos	113
Fig. 48. Ordem de aparição dos indicadores na peça. Em vermelho (primeira aparição), em azul (repetição), em verde (repetição de dois elementos)	114
Fig. 49. <i>Recitation 9</i> . Paris: Salabert, 1982	115
Fig. 50. Série de alturas da <i>Recitation 12</i>	116
Fig. 51. Acumulação como estrutura em <i>Recitation 12</i>	116
Fig. 52. <i>Recitation 5</i> - colagem	118
Fig. 53. O agregado em <i>Recitation 4</i>	119
Fig. 54. <i>Recitation 2</i>	121
Fig. 55. Modos de emissão em <i>Recitation 6</i>	124
Fig. 56. Alturas fixas e modos de emissão	126
Fig. 57. Modos de emissão vocal em <i>Recitation 5</i>	127
Fig. 58. Série e agrupamentos textuais de <i>Recitation 7</i>	128
Fig. 59. Células musicais relacionadas a sílabas	128

Fig. 60. <i>Recitation 7</i>	130
Fig. 61. <i>Recitation 14</i>	131
Fig. 62: Série de alturas, instrumentos e agrupamentos fonéticos	132
Fig. 63. Quadro fonético sonoro. As consoantes em verde constituem o conjunto consonantal português brasileiro.	136
Fig. 64. Grupo de 23 notas e texto em transcrição fonética	139
Fig. 65. Consoante fricativa glotal, respiração e inspiração	140
Fig. 66. Contorno frasal em pauta de 5 linhas com <i>Sprechgesang</i>	142
Fig. 67. Trecho vogais <i>legato</i>	143
Fig. 68. Pauta de 3 linhas	144
Fig. 69. Notação em pauta de uma linha	144
Fig. 70. Primeira página da partitura de Aria	149
Fig. 71. Solo for voice 14	152
Fig. 72. Contorno	159
Fig. 73. Contornos multicoloridos	160
Fig. 74. Contornos multicoloridos em Aria	163
Fig. 75. Contornos em azul	164
Fig. 76. Contornos pontilhados	165
Fig. 77. Contornos em vermelho	166
Fig. 78. Contornos em preto	166
Fig. 79. Contornos em roxo	167
Fig. 80. Contornos em amarelo	167
Fig. 81. Contornos em verde	168
Fig. 82. Contornos em rosa	169
Fig. 83. Contornos em azul bebê	169
Fig. 84. Contornos em marrom	170
Fig. 85. Utilização do texto no exercício 1.....	175
Fig. 86. Caixas de informações	176
Fig. 87. Agrupamentos de palavras, exercício 2.....	177
Fig. 88. Texto a ser repetido o mais rápido possível	178
Fig. 89. Agrupamento de palavras, exercício 3	178

Fig. 90. Agrupamento de palavras, exercício 4	179
Fig. 91. Agrupamento de palavras, exercício 5	180
Fig. 92. Agrupamento de palavras, exercício 6	181
Fig. 93. Agrupamento de palavras, exercício 7	182

Lista de Tabelas

Tab. 1. Texto dos quatro momentos da obra	90
Tab. 2. Emoções associadas aos momentos da obra	90
Tab. 3. Afetos e caixas de ações	91-95
Tab. 4. Texto de intenção e tradução para o português	107
Tab. 5. Primeira aparição e repetição dos agregados. l=linha, c=coluna em que os agregados estão localizados	122
Tab. 6. Representação dos agrupamentos textuais de <i>Recitation 13</i>	133
Tab. 7. Representação de cores e estilos utilizados por Cage por Cathy Berberian.	161
Tab. 8. Comparação entre timbres	172

Sumário

Introdução.....	16
1 – Música Vocal não Acompanhada – Uma breve contextualização	22
1.1 <i>Ursonate</i> – uma poesia sonora vocal não acompanhada	25
1.2 Notação de música vocal ao longo do século XX	32
1.3 <i>Stripsody</i> – Uma nova proposta de notação	38
1.3.1 Aspectos composicionais em <i>Stripsody</i>	40
2 – <i>Sequenza III</i> de Luciano Berio	48
2.1 <i>Sequenza III</i> – voz e emoções	50
2.1.1 A polifonia em <i>Sequenza III</i>	55
2.2 Estrutura da obra	56
2.3 O texto	62
2.4 Notação	67
2.5 Plano de emoções	71
2.6 Considerações sobre a obra	81
2.7 <i>Leite e Mel</i> (2018) - Relato composicional	82
2.7.1 Texto modular	83
2.7.2 Notação musical	85
2.7.3 Novos signos para novos sons	87
2.7.4 Processo composicional	89
3 – <i>Recitations</i> de Georges Aperghis.....	97
3.1 Aperghis e a voz.....	97
3.1.1 Panorama geral – <i>Recitations</i> melódicas, acumulativas e timbrísticas	100
3.1.1.1 <i>Recitations</i> melódicas.....	100
3.1.1.2 <i>Recitations</i> acumulativas	102
3.1.1.3 <i>Recitations</i> timbrísticas.....	103
3.1.2 Tipologia entoacional	104
3.1.3 Ferramentas composicionais	109
3.1.3.1 Processos acumulativos em <i>Recitation 1</i>	117

3.1.3.2 Acumulação como estrutura	114
3.1.3.3 Colagem.....	117
3.1.3.4 Composição por agregados sonoros	118
3.1.4 Modos de emissão	124
3.1.4.1 A respiração como modo de emissão	130
3.1.4.2 A voz como instrumento de percussão.....	135
3.1.5 Considerações sobre a obra	134
3.2 <i>Vox Populli</i> (2016 – 2018) – Relato composicional	135
 4 – <i>Aria</i> , de John Cage	147
4.1 Cage e a indeterminação.....	150
4.2 Texto.....	154
4.3 Notação e disposição de alturas.....	159
4.4 Identidade vocal	162
4.5 <i>Omaggio a Cage</i> (2018) – Relato Composicional.....	174
4.5.1 Parte 1 - <i>Imersão</i>	175
4.5.2 Parte 2 - <i>Coexistência</i>	183
 Considerações finais.....	185
Referências Bibliográficas	190
Anexos	195

INTRODUÇÃO

O interesse pela pesquisa do repertório de música vocal não acompanhada surgiu de diversos questionamentos que tive como compositora e até então, pretensa cantora de música contemporânea.

Aponto, antes de mais nada, a escolha do termo *voz não acompanhada* ao invés de *voz solo*, que indicaria obras para voz e piano como, *lieder*, *melodie*, entre outras, ou seja, obras para voz com acompanhamento implícito. O termo *unaccompanied voice* foi utilizado por Sharon Mabry no livro *Exploring Twentieth-century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire* (2002).

Parafraseando Luciano Berio, todos os sons vocais carregam significados que remetem à comunicação, ou, querem dizer algo. Assim, meus principais questionamentos como compositora foram: Como criar uma música para voz não acompanhada que se sustente, sem consistir em uma sucessão de efeitos vocais e técnicas estendidas? Como lidar com a complexidade do material vocal? É possível utilizar sons cotidianos produzidos pela voz como material composicional dissociado de sua carga cognitiva? Se acaso escrevermos sons vocais (tosse, riso, choro) numa obra, é possível apenas a representação do som, ou esses elementos virão com toda a resposta corporal do cantor, ou mesmo, do público?

Assim, foi de suma importância para a inteligibilidade deste trabalho, a composição de obras próprias para *voz não acompanhada*, utilizando ferramentas composicionais discutidas aqui como suporte para minhas ideias musicais.

Como cantora, subi ao palco para cantar uma peça para voz não acompanhada – *Recitation 1* de Georges Aperghis, pela primeira vez em 2015. A preparação foi mecânica na maior parte do estudo, já que teria que associar fragmentos textuais do idioma francês a alturas musicais, que agrupadas em figuras de semicolcheia deveriam ser faladas como frases em uma conversa.

No momento da execução da obra no recital, começaram a surgir em minha mente diversas questões sobre a receptividade da peça: se minha interpretação deveria ser mecânica, ou se eu deveria interpretar tal como uma canção; se eu conseguiria segurar a atenção do público com uma peça que, apesar de ter sido escrita na década de 70, era tão

diferente da música vocal frequentemente feita nas salas de concerto; além da sensação de estar completamente sozinha e sem referências externas, frente à plateia.

Acredito que essas e outras questões interpretativas como, desconhecimento acerca da realização técnica dos sons indicados pelos compositores, a despadronização dos signos que representam novos sons vocais, e não circulação do repertório de voz não acompanhada na formação do cantor, colaboram para o “esquecimento” repertório tanto no contexto da criação quanto na performance, ou para que ele ocorra em nichos restritos.

Mas, apesar deste trabalho não se tratar das cargas cognitivas dos sons cotidianos em música, não propor uma padronização dos símbolos vocais, ou uma discussão acerca da interpretação de música vocal não acompanhada; foi possível refletir sobre as questões composicionais e interpretativas através das análises de obras representativas para o repertório, sendo: *Sequenza III* de Luciano Berio, *Récitations* de Georges Aperghis, e *Aria* de John Cage.

Apesar de *Sequenza III* ter sido o único trabalho de Berio para voz não acompanhada, o compositor conhecia profundamente as possibilidades vocais a partir das contribuições da cantora e compositora Cathy Berberian, e por consequência das experimentações realizadas no campo da música eletroacústica mista, motivado por seu contato com Umberto Eco e a obra de James Joyce, resultando em obras como *Visage*, *Omaggio a Joyce*. Além disso, apontamos em obras da década de 60 como *O King*, *Agnus*, e *Sinfonia* o singular tratamento do texto¹, em que o compositor fragmenta o material textual em categorias fonética e fragmentos de palavras – que, deste modo, não evocam o significado textual, figurando como sons dissociados de referências extramusicais.

Por seu amplo contato com improvisação musical se utilizado de fontes sonoras de fácil acesso como, mesas, cadeiras, copos, e o próprio corpo, Georges Aperghis possui em seu catálogo várias obras dedicadas a voz não acompanhada, como *Pub I e II*, *Monomanies*, além de formações camerísticas, óperas e peças para instrumentos com indicações de intervenções vocais.

John Cage, através de seus estudos da cultura *zen budista* e o desenvolvimento da indeterminação² em música, descobre na voz humana fonte de intensa experimentação, e

¹ Essas questões serão discutidas no capítulo 2 do presente trabalho.

² Esse assunto será abordado no capítulo 4.

através das obras *Aria*, *Aria II*, e seus *Songbooks* expressa sua poética composicional em novas possibilidades de notação musical.

Apesar de não possuir um capítulo dedicado à Cathy Berberian neste trabalho, sua influência e coautoria em obras vocais como *Aria* e *Sequenza III* figuram em grande parte desta tese, e abrange a composição de um grande número de obras experimentais dedicadas a ela na Europa, entre os anos de 1950 e 1980³, ampliando significativamente o repertório vocal camerístico, além de originar a formação música vocal não acompanhada.

*

* *

O presente trabalho possui quatro capítulos e relaciona análises sobre o uso da voz em três obras referenciais à composições próprias que se utilizam de ferramentas e notações extraídas das análises; estruturado da seguinte maneira:

No capítulo 1 há um breve panorama da possível história da criação de música vocal não acompanhada em um contexto histórico no qual a melodia era soberana, e em que a maioria dos instrumentos melódicos ocidentais (inclusive os de orquestra) continham obras não acompanhadas, em que era permitido ao compositor e intérprete uma maior exploração das possibilidades dos instrumentos.

Observando desse modo, podemos deduzir que, salvo obras de compositores como Arnold Schoenberg, a experimentação vocal não ocorria em ambientes musicais, mas através da poesia sonora, desenvolvida pelas correntes Futuristas, Dadaístas, e sobretudo pela figura de Kurt Schwitters.

As três obras a serem analisadas nesse trabalho possuem em comum a formação, o uso de novas alternativas de notação para representar sons inerentes à voz, e o texto não linear. Apesar disso, a concepção dessas obras é totalmente heterogênea, e por suas diferenças de abordagem do material e notação, apresentaremos suas análises primeiramente pelas propostas associadas à notação tradicional que dialogam com novas propostas de notações, até as obras de maior abertura na notação.

³ Alguns dos compositores que escreveram obras para Cathy Berberian foram I. Stravinsky, H. Pousseur, B. Maderna, entre outros.

Assim, no capítulo 2 analisamos a obra *Sequenza III* (1968) de Luciano Berio (1925 - 2003). Sabendo que o *work in progress* Sequenze consiste no estudo e observação do virtuosismo, *Sequenza III* poderia ser uma extensão do virtuosismo histórico, com a inserção da extensão das possibilidades técnicas vocais no decorrer do tempo, e além disso, a inserção do cotidiano, dos afetos e da transposição de ideias musicais (como, o mais rápido possível, adensamentos) à elementos da fala.

A própria obra norteou a análise das três categorias de texto, de notação em pauta de uma, três e cinco linhas, materiais musicais como melodias, texto sussurrado, e por fim, a associação de materiais textuais e musicais à *caixas de emoções* indicados pelo compositor por afetos acima da pauta.

Através da análise de *Sequenza III* surge a obra própria *Leite e Mel – a dor, o amor, a ruptura e a cura* (2017). A partir de pequenos textos do livro homônimo, de Rupi Kaur, pude explorar as palavras em fragmentos e associa-los a *caixas de emoções* contendo sons de alturas definidas ou não, afetos, formas de emissão vocal; utilizando as ferramentas composicionais empregadas por Berio.

No capítulo 3 analisamos a obra *Récitations* (1978 – 79) de Georges Aperghis (1945), que nos permitirá abordar a composição gerada por experimentação, improvisação, e posteriormente, a pesquisa de notação eficiente para a representação dos novos timbres. *Récitations* possui 14 movimentos e duração aproximada de 50 minutos.

O compositor se utiliza do arquétipo de notação musical em pentagrama aliado à disposição gráfica para indicar procedimentos composicionais como, colagem, processo aditivo não linear, e repetição. Assim, agrupamos os movimentos da obra por seus procedimentos composicionais, o que permitiu uma análise que favorece uma possível ordem de estudo para o intérprete, bem como a visão global de todas as alternativas utilizadas por Aperghis.

A obra própria resultante dessa análise foi *Vox Populi* (2016), em que utilizei os contornos e sotaques apresentados por Caetano Veloso no vídeo viral *Como você é burro*. Com base nos contornos frasais criei materiais vocais melódicos e sem altura fixa, que dialogam ora com fragmentos do texto que se reestabelece progressivamente, ora com as palavras *burro* e *não*, escolhidas por caracterizarem o texto de Caetano.

Por fim, o capítulo 4 trata da obra *Aria* (1958), de John Cage (1912 – 1992). Podemos encontrar nesta peça uma notação que favorece a improvisação, não utilizando alturas fixas e o sistema de notação tradicional, mas sendo representadas por desenhos que simulam o trajeto que a voz irá fazer das regiões grave a aguda. O texto da obra consiste numa colagem de frases pertencentes a cinco idiomas: inglês, francês, italiano, russo, e armênio, sendo os dois últimos notados por transliteração.

Além disso, Cage estabelece um sistema de 10 cores, nos quais, cada cor representa um timbre à escolha do intérprete, moldável aos contornos e idiomas apresentados na partitura. Por ter realizado essa obra em alguns recitais no ano de 2016, inseri neste capítulo um pequeno relato de minha experiência interpretativa.

A notação aberta de John Cage potencializou a criação da obra *Omaggio a Cage – ou, as sete vozes de uma pessoa*, em que busquei aleatoriamente sete pequenas anedotas de John Cage catalogadas no site < <http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.php> > e associei a sete timbres, também relacionados a afetos, extraídos da minha memória sobre determinadas pessoas ou situações, mas que podem ser definidos a critério do interprete.

Acredito que essas análises favoreçam tanto compositores no emprego de técnicas composicionais desenvolvidas a fim de ampliar a exploração de material vocal, quanto aos intérpretes, que poderão organizar o estudo e execução dessas obras pela prática pormenorizada de elementos e signos requeridos pelos compositores.

Embora esse trabalho se trate da observação e composição de música vocal não acompanhada; não pretendemos aqui indicar uma padronização dos signos musicais inerentes à voz, mas, testar a viabilidade desse novo alfabeto sonoro utilizando nas obras próprias, signos e alternativas consideradas pertinentes em minha poética composicional.

Um esclarecimento importante sobre as obras de minha autoria é as obras referenciais não consistiram em um passo a passo para compor, mas os procedimentos composicionais delas extraídos se moldaram à minha poética, aos meus materiais e ao desenvolvimento individual de cada obra, mostrando serem viáveis as várias formas de notação bem como a organicidade dos sons cotidianos inseridos no contexto da música vocal contemporânea.

Por fim, este trabalho se origina de minha prática como intérprete de música do século XX e XXI que inclui pesquisas sobre o comportamento do aparelho fonador, e ainda, uma compreensão do universo particular de cada obra, visto que são plurais os meios de notação e representação dos materiais vocais, no intento de contribuir com as ainda escassas pesquisas de música vocal não acompanhada.

Além disso, minha experiência como compositora e minha busca pelo conhecimento da voz e suas possibilidades, me conduziram a descobrir e me fascinar pelas obras analisadas, que demonstram uma escrita efetiva e o grande respeito pela voz por parte desses compositores que me levaram a moldar essas informações e a descobrir minhas preferências e os materiais que eu tenho mais apreço – o texto e o idioma português brasileiro. Com isso, este trabalho pretende oferecer aos compositores algumas das principais alternativas de abordagem do material vocal.

1 - Música vocal não acompanhada – uma breve contextualização

Desde os primórdios da documentação musical, figuram no repertório obras solo para um grande número de instrumentos, como *Partitas* de J. S. Bach para cravo, *Caprice* de N. Paganini para violino, *Three Pieces for Solo Clarinet* de I. Stravinsky, entre outras; que permitiram um pleno desenvolvimento das técnicas e idiomatismo⁴ desses instrumentos.

Em contrapartida, a voz⁵ - uma única voz que realizava os cantos litúrgicos medievais, foi se juntando a outras vozes, e mais tarde à instrumentos musicais em formações camerísticas, orquestrais, e em especial ao piano, presente tanto em composições próprias para a formação – *lieder, chanson, ciclos camerísticos*; quanto para realizar reduções orquestrais de árias de ópera. Assim, é quase impensável para alguns músicos a existência de obras vocais que não se utilizam de acompanhamento instrumental.

Pela associação histórica da voz e suporte instrumental harmônico, o termo *Voz Solo* designa obras para uma voz acompanhada por piano, cravo, violão, entre outros. Por este motivo, utilizaremos neste trabalho o termo *voz não acompanhada*, como livre tradução do termo *Unaccompanied Voice*, utilizado por Sharon Mabry (2002) para designar essa formação.

A música para voz não acompanhada ainda é pouco conhecida/explorada em nosso cotidiano, embora as primeiras criações para essa formação de cunho experimental no contexto ocidental datem-se de a partir da década de 1950, com obras como *Aria* (1958) de J. Cage, *Hô* (1960) de G. Scelsi, *Djamila Boupacha* (1962) de L. Nono, *Sequenza III* (1966) de L. Berio, *Cicatristeza* (1973) de Willy Correa de Oliveira, *Phonèmes pour Cathy* (1966) de H. Pousseur, além de um expressivo número de obras produzidas atualmente⁶.

⁴ Características ou particularidades inerentes à uma família de instrumentos.

⁵ A técnica vocal se desenvolve consideravelmente ao longo dos períodos da história da música. Porém o desenvolvimento de uma técnica que beneficie o uso experimental da voz se dá apenas na segunda metade do século XX, muito depois das pesquisas de técnica expandida instrumental.

⁶ Há no site do Ircam < <http://brahms.ircam.fr/works/genre/379/> > um catálogo que possui mais de 200 obras para voz não acompanhada, bem como voz com eletrônica. No acervo do CIDDIC - UNICAMP encontramos cerca de 20 partituras para a formação.

Essas obras englobam uma ampla gama de possibilidades da voz humana que consistem na inserção de elementos não textuais e sons cotidianos (risadas, tosse, gritos, choro, sussurros) em música; bem como o uso de símbolos fonéticos para criar agrupamentos textuais sem significado léxico, reprodução de parâmetros musicais observados na voz falada; recitação; e abordagens diferenciadas do texto. Essa nova concepção do uso da voz se consolidou, pois:

Os compositores do século XX começavam a pensar em voz como "apenas mais um instrumento" capaz de criar uma infinidade de extraordinárias cores, texturas, e articulações contrastantes, que eles reorganizaram no domínio das definições do texto em novas configurações. (MABRY, 2002, pg.105, *tradução nossa*)⁷

Além disso, a expansão das possibilidades vocais cotidianas não se limitou a obras para *voz não acompanhada*. O uso de elementos não textuais, como a inserção de ruídos decorrentes da fala, desprezados por ao menos dois séculos pela técnica vocal europeia, são elementos indispensáveis para a criação de obras que possuam voz em sua formação, principalmente no início do século XX, nas óperas do movimento *Verista* na Itália, e na música vocal e óperas dos compositores da segunda escola de Viena, figurando como elemento cênico.

A partir da década de 1950, entretanto, a importância desses sons vocais como elementos cênicos é elevada a sons musicais, "despojados de seus valores afetivos e encarados como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos". (VALENTE, 2006, pg. 5)

Em decorrência dessas experimentações, o termo *recitação*⁸ foi utilizado por musicólogos e pesquisadores da voz no século XX para designar obras vocais em que são utilizadas declamações, sons cotidianos, e conseqüentemente, novas possibilidades de notação musical.

O termo *recitação* tem sido utilizado para representar uma variedade de vocalizações híbridas, visto que compositores começaram a experimentar com a notação, a declamação que difere do canto tradicional. (...) Uma vez que a voz é capaz de produzir inúmeros sons que poderiam ser nomeados como *recitação*, os compositores continuaram buscando maneiras mais precisas para

⁷ Twenty-century composers began to think of the voice as "just another instrument", capable of creating a multitude of extraordinary and contrasting colors, textures, and articulations, they reorganized the realm of text settings into novel configurations.

⁸ Vale ressaltar aqui, que o termo *recitação* não está ligado a obra *Récitations* de Georges Aperghis, que será analisada neste trabalho.

notar características sutis, às vezes indescritíveis, da voz.⁹ (MABRY, 2002, pg. 87, *tradução nossa*.)

Além da influência de Arnold Schoenberg com a criação do *sprechgesang* (canto falado) para a obra *Pierrot Lunaire* (1912), diversas possibilidades de emprego textuais em música proveem, em grande parte, da influência causada pela obra literária de escritores como James Joyce, E. E. Cummings; do teatro de Samuel Beckett; e da experimentação nos domínios textual e linguístico. Essas abordagens têm em comum a exploração visual do texto e o esculpir dos sons através das palavras ou fragmentos delas.

Concomitantemente, após a primeira Guerra Mundial, nascem os primeiros movimentos de poesia sonora e dadaísta, em países como Itália, Alemanha e Rússia. Afim de criar uma linguagem fonética destituída de carga semântica, esses movimentos poéticos de vanguarda consideram o aparelho fonador como laboratório para intensas experimentações.

Esse momento histórico é propício para a construção de poesias fonéticas que se utilizam de procedimentos musicais, como é o caso das poesias sonoras de Kurt Schwitters. Daniel Quaranta (2007) observa que o termo *composição* é utilizado na poesia sonora, devido a "uma grande proximidade entre o processo criativo de um discurso poético e a criação de uma obra musical, desenvolvendo qualidades consideradas básicas da música: intensidade, altura, ritmo, estrutura temporal, exploração do timbre, etc."

A busca por experimentações também se dá no campo teatral, através de pesquisas de dramaturgos como Antonin Artaud (1896 - 1948), que inseriu a *glossolalia* e a poesia sonora no discurso cênico. Para Artaud, a glossolalia consistia na "palavra ampla de sentidos (...) se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade" (ALMEIDA, LIGNELLI, 2016).

Como poderemos observar nos tópicos a seguir, as pesquisas inerentes à voz estão intimamente ligadas a produção de música para voz não acompanhada, em trabalhos de compositores como Luciano Berio, John Cage e Cathy Berberian. Susie Becker (2008, pg. 44) explica que na música de vanguarda do final dos anos 50 nascia uma nova estética

⁹ The term *recitation* has been used to signify an assortment of hybrid vocalizations since composers began to experiment with notation calling for vocal declamation other than normal singing. (...) Since the voice is capable of making numerous sounds that could be called *recitation* composers have continued to search for more accurate ways to notate subtle, sometimes elusive, qualities of the voice.

da voz cruzando três influências: as pesquisas da poesia fonética e sonora, as pesquisas teatrais com o corpo e voz, e a música concreta, eletroacústica e indeterminada.

Ainda na década de 50, alguns dos experimentos da música de vanguarda dialogam com a música popular urbana. Isso pode ser visto do *jazz* com os *scat singing*, no rock progressivo com a inserção de técnicas para canto gutural e gritos; e extrapolação dos limites da voz através de pesquisas de Demetrio Stratos (1945-1979), além do surgimento de cantoras que levavam seu canto a dimensões experimentais como Meredith Monk, Sainkho Namtchylak, entre outras.

Em trabalho anterior¹⁰, foram apresentadas detalhadamente algumas das técnicas vocais desenvolvidas no século XX que integram as peças para voz não acompanhada, sendo *narração* - que engloba a recitação e o *sprechgesang*; *morphing* - baseado no conceito exposto por Sharon Mabry (2002) de mutação gradual entre dois sons, que agrega o *overtone singing* como um de seus segmentos; e *articulações vocais não representadas foneticamente* - ou elementos não textuais, como gritos, passos, estalos de língua, entre outros.

As novas técnicas para a voz presentes em obras dos séculos XX e XXI são ainda estranhas a grande parte dos *performers*, que necessitam de esclarecimentos técnicos além dos presentes nas instruções de execução de cada obra, revelando uma crescente necessidade de introduzir os novos termos e emissões no ensino de música vocal. Pretendemos, a partir das análises de obras representativas para voz não acompanhada contidas neste trabalho, minimizar as distâncias entre o repertório e o intérprete, conectando as questões inerentes à criação e execução.

1.1. *Ursonate* - uma poesia sonora vocal não acompanhada

No início do século XX, questionamentos acerca da voz e do valor semântico das palavras emergem nos campos do teatro, na poesia e mais tarde, na música.

¹⁰ OLIVEIRA, L. 2014.

A partir das experimentações artísticas, dentro de um contexto de reformulações filosóficas, científicas e existenciais ocorridas no século XX, tem-se então uma rede de transformações conjugadas no âmbito do entendimento do corpo, da vocalidade e da escuta, esta última, a qual igualmente em processo de transformação, os intermedia. (MENDES, 2010, pg. 40)

As principais vertentes da poesia sonora consistem no Futurismo Italiano que busca nas *parole in libertà* a utilização de onomatopeias para expressar os sons da vida moderna; o Dadaísmo que consistia no uso de balbucios e linguagem pré verbal, e sua vertente Letrismo que se utiliza de sons não verbais como arroto, tosse, espirro, suspiro; além do Futurismo Russo que "recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais, criando uma linguagem denominada por seus representantes de *transmetal*" (BECKER, 2008, pg. 63).

Os futuristas pretendiam, desde a década de 10 do século XX, o desprezo pela sintaxe, a destruição da literatura tradicional e a instauração de uma "arte de vida explosiva". O dadaísmo desenvolveu uma atividade poética de natureza teatral. Para que o público seja envolvido e atingido no âmago, é preciso não mais se dirigir à sua razão, e sim ao seu corpo, a todo o seu ser. Anteriormente a Artaud, Dada descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar. Daí a importância conferida à entonação e ao ritmo: a palavra é gritada ou escondida. (BECKER, 2008, pg. 56)

Todas essas pesquisas no campo da poesia sonora favoreceram a criação de um ambiente de experimentação dos sons vocais e uso da palavra desprovida de significado semântico, que provavelmente influenciaram os compositores a observar os parâmetros musicais inerentes a fala e a sons cotidianos. Porém, essa tendência demorou algumas décadas para reverberar no ambiente musical, visto que a poesia sonora se desenvolveu no fim do século XIX e a música para voz não acompanhada como formação autônoma tem suas primeiras aparições apenas em meados da década de 50.

Raoul Hausmann foi um dos criadores da poesia fonética, juntamente com Hugo Ball e Tristan Tzara. Dando prosseguimento a suas pesquisas, Kurt Schwitters (1887 - 1948) - artista plástico, poeta, pintor e escultor alemão, contribuiu ativamente com a poesia fonética criando o movimento MERZ, que buscava a integração entre todas as artes. Segundo BECKER (2008, pg. 73), Schwitters acreditava que "assim como todo o material percebido pelo olho é apropriado para a arte, todos os sons encontrados são apropriados para a poesia".

Para compreender o modo de trabalho de Schwitters em *Ursonate* é necessária uma breve digressão sobre o MERZ, que surge no primeiro pós-guerra, com a necessidade

de utilizar em artes visuais sobras de vários materiais como papeis, plásticos, recortes de jornais. Assim, até mesmo a palavra que dá nome ao movimento consiste em um fragmento retirado da palavra *Kommerz* que fazia parte de um anúncio em jornal, recortado e utilizado como uma das camadas da colagem *Merzbild*, em 1919.

O principal foco do movimento MERZ era a possibilidade de lidar e construir com o disponível, a experiência do imediato e do limitado (TORRES, 2002, pg. 2), e ainda, é o processo criativo de Schwitters que consiste no ato de criar relações através da junção de coisas banais.



Fig. 1. Formas no espaço, Schwitters, 1920.

A obra *Formas no Espaço*, de 1920 sintetiza o processo MERZ de criação. Segundo Torres:

Formas no espaço, uma de suas primeiras colagens, de 1920, é significativa quanto ao entusiasmo pela cola como agente preponderante da pretendida unidade Merz. Nela brilha uma euforia característica do momento de descoberta do Merz como decisiva visão de mundo. Ecoando a referência do artista ao nascimento Merz como um grito de alegria para o mundo, *Formas e espaço* vibra em dezenas de fragmentos - de jornais, papéis impressos, gaze, papel de seda, embalagem, bilhete - dispostos em diagonais, vivaz, mas cuidadosamente, em seus 18 cm de altura. Pequena joia Merz, arranjo de contas em diversos papéis e tecidos, verdes, azuis e ocre, ela nos incita, porém, a aprender seu brilho fugidio como se numa leitura silenciosa, com atenção aos menores signos e aos menores índices. (TORRES, 2002, pg. 3).

Assim como nas artes visuais, Schwitters utiliza o som como material para experimentações, colagens, e como resultado de experimentos compõe a *Ursonate* (1922), ou, *sonata dos sons primordiais*, baseado no poema cartaz *fmsbw* (1918) do poeta dadaísta Raoul Hausmann. No presente texto daremos ênfase, através de análise descritiva, ao primeiro movimento da peça, em que o compositor desenvolve o material textual partindo da estrutura da Forma Sonata. Holderbaum (2012, pg. 2) indica que "o compositor aplicou processos composicionais musicais a um texto poético a-semântico, feito para ser oralizado e performado, inaugurando um tipo de obra híbrida que transita nas fronteiras entre a música e a poesia".

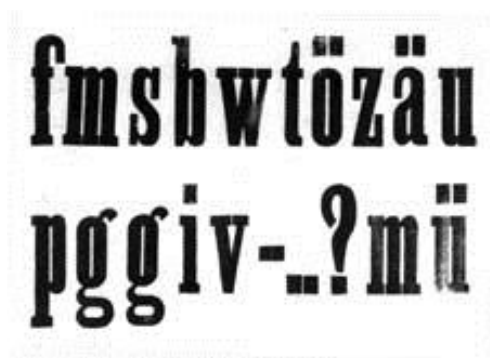


Fig. 2. Poema cartaz *fmsbv*, de Raoul Hausmann

O texto, que segundo o compositor, deve ser lido de acordo com os padrões de fala do idioma alemão, não possui qualquer valor semântico, e consequentemente, é construído a partir do inventário fonético¹¹ germânico. Apesar de ter definidos os materiais textuais dentro dos fragmentos de Hausmann, Schwitters não se utiliza da representação fonética das palavras, optando pela aglutinação e desagregação de elementos para formar segmentos textuais ou, palavras sem significado.

O texto possui agrupamentos textuais fixos, como a frase /Fümms bö wö tää zää Uu pögiff, kwii Ee/ que seria a pronúncia desenvolvida a partir da poesia de Hausmann (fig. 2) e consiste no texto gerador de material e tema principal. Como segundo material fixo, a célula textual /Rrumpff tillff tooo? / figura ao fim das seções principais. A partir destas definições, diversos agrupamentos se desenvolvem por diminuição ou aumentação

¹¹ Conjuntos de sons (fonemas) que constituem um idioma.

Na fig. 5 podemos notar duas colunas, a primeira se constrói a partir da alternância entre as palavras */Zikete, Rinnzekete, Rakete/* e a segunda a partir de repetição e acumulação progressiva de novos elementos.

No texto *Meine Sonate in Urlaten* (1927), Schwitters oferece informações detalhadas para a execução da obra, mesmo que prevendo abertura em sua estrutura. No relato abaixo, o compositor retrata cada um dos movimentos da peça e como eles devem ser realizados:

Quero ressaltar no primeiro movimento, as repetições dos temas palavra por palavra ante cada variação, o início explosivo do primeiro tema, o puro lirismo de *Jüu-Kaa* cantado, o ritmo rigorosamente militar do terceiro tema, o qual, com relação ao quarto, tenebroso e doce como um cordeiro, é absolutamente masculino. E para terminar, o final que nos remete ao primeiro movimento com a pergunta *Kää*. A segunda parte está no centro da composição. Deduzirão a partir das anotações no texto que é CANTADA. O largo é metálico e incorruptível, desprovido de sentimento e de qualquer sensibilidade. Observe em *Rinn Zekete bee bee* e em *Ennze* a volta ao primeiro movimento. Observem também na introdução o longo *oo* que profetiza o Largo. O terceiro movimento é um autêntico Scherzo.¹³ (SCHWITTERS, 1927, pg. 3, *tradução nossa*)

A peça possui duração de 35 minutos e exige do *performer* muito preparo físico, pois as repetições são rigorosas e exaustivas, e o resultado sonoro exhibe contrastes de aglutinação sonora com uso frenético da fala. Podemos constatar que para a criação dessa peça é inegável a relação entre poesia sonora e parâmetros musicais, e ainda, que a escolha da notação da peça favorece que esses processos sejam realizados com mais fluência que se fosse notada de modo musical tradicional.

É notável o modo como Schwitters dispõe os agrupamentos, e como seu *poema-partitura* é efetivo como notação¹⁴ para voz em um novo contexto, pela construção de

¹³ Quiero resaltar en el primer movimiento, las repeticiones de los temas palabra por palabra ante cada variación el inicio explosivo del primer tema, el puro lirismo de *Jüu-Kaa* cantado, el ritmo rigurosamente militar del tercer tema, el cual, en relación con el cuarto, tembloroso y dulce como un cordero, es absolutamente masculino. Y para terminar, el final que nos remite al primer movimiento con la pregunta ¿*Kää*? La segunda parte está en el centro de la composición. Deducirán a partir de las anotaciones en el texto que es CANTADA. El largo es metálico e incorruptible, desprovisto de sentimiento y de cualquier sensibilidad. Observe en *Rinn Zekete bee bee* y en *Ennze* la vuelta al primer movimiento. Observen asimismo en la introducción el largo *Oo* que profetiza el Largo. El tercer movimiento es un auténtico Scherzo.

¹⁴ Podemos atestar a utilidade e viabilidade da notação de poema-partitura pelas variações e similaridades das performances. Algumas delas podem ser encontradas em performances como <https://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o> de Michael Schmid, <https://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM> de Jaap Blonk, e <https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM> do próprio Kurt Schwitters.

texturas principalmente por acumulação ou diminuição de palavras, que nos leva a considerar *Ursonate* como uma das primeiras obras para voz não acompanhada.

1.2 Notação de música vocal ao longo do século XX

A voz, do ruído mais insolente ao canto mais refinado, significa sempre alguma coisa, remete sempre para algo diferente dela e cria uma gama muito vasta de associações: culturais, musicais, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc. (BERIO, 1981, pg. 80).

Por ser a voz um dos mais importantes instrumentos de comunicação, tudo que expressamos com ela encontra ressonância de todo corpo, assim sendo, a produção da voz não é fator isolado; fato previsto e esperado nas interpretações de óperas, música de câmara, e na música popular. Expressar os significados das palavras com o corpo é fator lógico e consequente para o cantor, pois o corpo é a casa da voz.

Percebendo isso, os compositores do século XX ampliaram a gama de possibilidades vocais e corporais dos cantores para as obras, porém, a notação musical tradicional não comportava a representação desses sons; então, numa expansão conjunta do fazer composicional e uso do banal e do cotidiano como som, a notação musical obteve uma considerável ampliação que se estende às obras produzidas atualmente.

Entretanto, o principal problema da inserção de tantos signos novos é o acúmulo de mais de uma representação por signo, como por exemplo, o *bocca chiusa* (boca fechada) que pode ser encontrada no repertório como +, *b.c.*, *m*, *hum*, entre outros.

Não é intento deste trabalho propor uma padronização de notação, mas, apresentar as principais ideias, problemas e soluções utilizados na notação de obras importantes para o repertório de voz não acompanhada. Assim, é importante apresentar um breve panorama da notação musical para voz no século XX.

Uma das primeiras inserções de elementos não pertencentes à tradição *belcantista* à voz foi o *Sprechgesang*, uma alternativa desenvolvida por Arnold Schoenberg em oposição ao melodrama germânico que, de acordo com Aidan Soder (2008) estava situado no submundo entre a fala e a música. Com isso, esta técnica capta o ligeiramente

perturbado sabor dos textos, da recitação e complementa as configurações musicais do autor.

Susie Becker (2008) afirma que a aproximação com a fala subtrai a voz a impostação totalmente lírica e que a própria ambientação harmônica atonal leva a voz a outro referencial de comportamento; já Pierre Boulez (2008) afirma que embora Schoenberg tenha enfrentado a questão histórica de interpor limites entre a fala e o canto, o *sprechgesang*, principalmente devido à notação empregada em *Pierrot Lunaire*, ainda é ineficiente aos intérpretes em se tratando da execução de notas de longa duração, devido ao uso do som da voz falada que logo após seu ataque não se mantém em altura definida¹⁵.



Fig. 6. Notação do *Sprechgesang* em *Pierrot Lunaire*. Mondenstrunken, Compassos 29 - 30.

A obra *Pierrot Lunaire* (1912), encomendada pela atriz Albertine Zehme sobre texto de Albert Giraud, traduzido para o alemão por Otto Erich Hartleben, e é a primeira obra a empregar o *Sprechgesang* ao invés de canto, e faz grande referência às declamações/canções de *Cabaret* alemão.

Assim como para Schoenberg, podemos observar que a tentativa de transpor o canto à fala também é bastante presente na música germânica do início do século XX, sobretudo na ópera. Em *Der Rosenkavalier* (1911), Richard Strauss rememora a tradição da ópera italiana do século XVIII, bem como a figura do *basso parlante*, compondo o perfil do personagem Barão Ochs com linhas vocais de grande concentração de palavras sobre um contorno frasal de ampla extensão, e figuras rítmicas de curta duração, resultando em um canto falado sem relação com as sinuosas linhas de legato vistas em outros personagens desta obra.

¹⁵ Questionada sobre o melhor modo de execução do *sprechgesang*, a virtuosa cantora Jan DeGaetani afirma: "Aprenda a atacar cada nota na altura determinada e imediatamente abandone a altura, mantenha o fluxo aproximando-se da nota seguinte, onde você faz a mesma coisa. O resultado final é uma linha em legato com alturas aproximadas." (EMMONS apud MABRY, 2002, pg. 80).

Mar. Fr.
Eh-ren-amt aus - - er-sehn?
for this grave Em - - bas-sy?

Baron.
Die Be-gier-de, da-rü-ber Eu-er Gna-den
It was cre-ly be-cause I so de-stred your

Baron.
Ratschlag ein-zu-ho-len, hat mich so kühn gemacht, in Rei-se-klei-dern bei De-ro
Highness' gut-dance tou-ching this ve-ry weigh-ty thing That I did ven-ture Thus to tn-

Fig. 7. Linha de canto do personagem Barão Ochs. *Der Rosenkavalier*

Essa busca por uma representação gráfica que oriente o intérprete à diferença de emissão cantada para falada é evidente na obra de Schoenberg, que anos depois, cria uma nova notação que indica narração ao invés do na obra *A Survivor from Warsaw* (1947).

Mar.
I cannot remember ev'rything! I must have been un-conscious [most] of the time...!

Fig. 8. Notação de narração em *A Survivor from Warsaw*. Compassos 12 - 14.

Com texto no idioma inglês, Schoenberg se utiliza de aspectos emocionais e contornos da fala para construir a linha vocal. Aqui não há alturas definidas, mas apenas contornos situados ao redor da linha que representa a região média da voz falada. A utilização de sinais gráficos musicais como sustenido (#) e bemol (b) tem função de indicar variações mínimas de altura entre um som e outro.

A frase "*I cannot remember ev'rything*" possui ritmo notado de acordo com a pronúncia das palavras no idioma inglês. Esse recurso permite ao intérprete uma maior inflexão do texto, a escolha da melhor região da voz para determinados momentos, e é efetivo numa situação de junção da linha vocal com os instrumentos. Além disso, nesse

tipo de notação há menos probabilidade de equívocos de emissão, pois por não indicar alturas fixas não indica uma linha de canto.

*

* *

A partir da década de 50, a notação musical para voz ganha mais flexibilidade conforme características da escrita e poética do compositor, bem como a escolha de sons cotidianos como materiais composicionais.

Nesse sentido, Bosseur (2014, pg.113) afirma que “além do seu aspecto estritamente funcional, a notação reflete a questão estética que o compositor anexa à notação da obra musical, (...) torna-se um dos aspectos decisivos de uma partitura, da mesma forma que a definição de diferentes propriedades do som”

Assim, podemos observar que as três obras selecionadas para análise no presente trabalho podem ser agrupadas em duas categorias: notação fechada, ou tradicional - com inserção de novos signos e instruções textuais (*Sequenza III*, de Berio, e *Récitations de Aperghis*); e notação livre, gráfica ou aberta (*Aria*, de Cage). Consequentemente, tendo como um dos resultados deste trabalho a composição de obras próprias, moldei meus materiais musicais às categorias de notação que melhor as representassem minha poética composicional.

Essas três obras foram escolhidas como obras referência para voz não acompanhada por seu pioneirismo, e pela notação e novos signos utilizados que representam ótimas soluções na representação das sonoridades vocais e modos de emissão extrínsecos ao canto ordinário.

Embora esses trabalhos tenham sido feitos num espaço de 20 anos – entre *Aria* (1958) e *Récitations* (1978), nunca antes na história da música obras para voz foram explorados segmentos tão plurais de abordagem de materiais e notação. Segundo Bosseur:

Jamais a lacuna entre dois sistemas apareceu tão larga, desde as partituras mais precisas que jamais tenham existido, até as mais flexíveis, que se reduzem às vezes em cenários de ações e reações sonoras mais generosas. Entre estes dois polos, na verdade, múltiplos estados intermediários podem ser observados. Nós começaremos por aquele que se situa obviamente no prolongamento das notações existentes, adiando suas consequências para mais adiante, sem recolocar verdadeiramente em questão suas funções. (...). Por outro lado, existem fenômenos que não são associados a nenhum sinal gráfico preexistente. (...). É por isso que várias partituras contemporâneas são

precedidas de “modos de uso” mais ou menos consequentes destinados a explica-los. (BOSSEUR, J., 2014, pg. 102)

Assim, podemos observar na escrita para voz de compositores como G. Ligeti, G. Aperghis, L. Berio, S. Sciarrino, entre outros, que sua alternativa de notação dos signos dialogava com a tradição como forma de ter sob controle parâmetros importantes em sua poética composicional. Como será abordado em análises nos capítulos que seguem, observamos principalmente em *Sequenza III* ora preservação e ora abertura de parâmetros como altura fixa, durações, texto, entre outros.

Por outro lado, as pesquisas acerca do acaso e música indeterminada pela escola de New York¹⁶, além do surgimento dos *happenings*¹⁷, resultaram no surgimento de partituras gráficas como alternativa à notação tradicional, visto que a forma com que esses compositores pensavam música não era comportada pelo pentagrama e pela representação espaço/tempo das figuras rítmicas.

A partir do envolvimento de compositores como J. Cage no movimento Zen Budista¹⁸, bem como o surgimento de partituras descritivas em música eletroacústica, alguns compositores utilizavam-se da representação simbólica dos sons em suas partituras, que quase sempre consistiam em uma correspondência que “associa horizontalmente a duração no espaço da página e referências indicadas em segundos, ao passo que o eixo vertical concretiza o empilhamento dos registros de altura, do grave ao agudo” (BOUSSER, pg. 108).

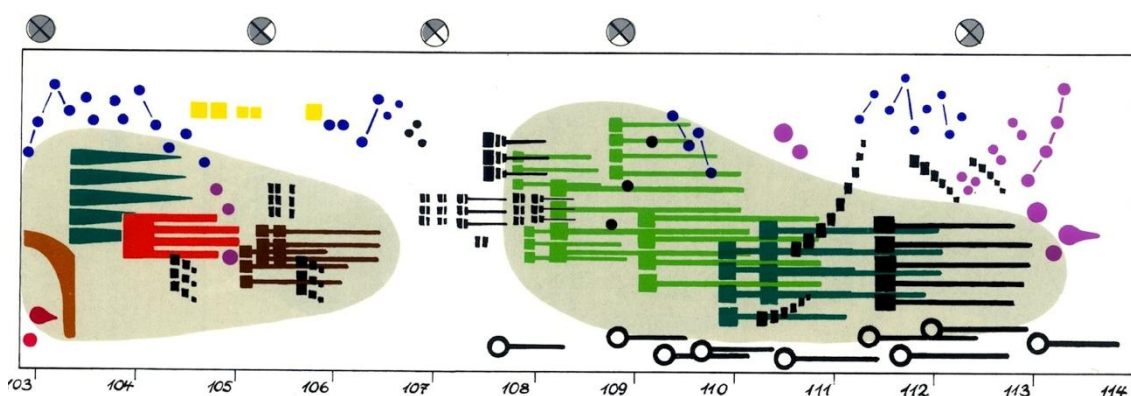


Fig. 9. Notação de Artikulation. Ligeti. Grafismo Rainer Wehinger (1968). Editora Schott

¹⁶ Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff e John Cage.

¹⁷ O termo *happening* foi utilizado como modalidade artística pela primeira vez em 1959, pelo artista Allan Kaprow, sendo uma performance que flerta com a imprevisibilidade, e pode ou não contar com a participação do público, além dos artistas.

¹⁸ Será discutido no capítulo 4.

“Era deixado ao intérprete o cuidado dele mesmo decidir a definição do material musical que ele associará ao processo proposto. (...). Na obra de Cage, o ato da notação não se restringe sobre a constituição de um objeto musical, mas age ainda mais como o causador de uma cadeia de ações e de reações sonoras em que o compositor não busca necessariamente prever todas as consequências. Como ele mesmo disse, compor é uma coisa, tocar é outra, escutar uma terceira, e estas três atividades não necessariamente dialogam entre si reações de causa e efeito.” (BOSSEUR, J., 2014, pg. 120)

Alguns compositores, como Pierre Boulez, viam nessa nova música, e na notação gráfica por consequência dos materiais requeridos, uma incompetência técnica do compositor, ou *acaso por negligência*. De acordo com Costa, “Boulez não admitia que a perda do controle sobre os resultados finais de uma obra, fosse utilizando métodos randômicos *a priori*, fosse liberando o intérprete *a posteriori*, pudesse ser usado em música em proveito da arte” (COSTA, 2009, pg. 22).

Porém, além de elevar o intérprete à categoria de coautor (apto a decidir elementos importantes para a obra) e o compositor como ouvinte dos desdobramentos que sua proposta musical gera, a notação gráfica é hoje utilizada como ferramenta de aulas de educação musical para aproximar estudantes de música e leigos do fazer musical, graças às múltiplas interpretações dos signos, sobre tudo para a formação voz não acompanhada.

*

* *

A seguir, apresentaremos uma breve análise descritiva da obra *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian, que por tantas experiências como intérprete e coautora de obras para voz, desenvolve uma notação aberta que integra a musicalidade do banal, por sua concepção que abarca a possibilidade de notação por figuras que representa objetivamente os timbres vocais cotidianos, bem como suas ressonâncias corporais.

1.3. *Stripsody* – Uma nova proposta de notação

Cathy Berberian (1925 - 1983), ou, Catherine Anahid Berberian¹⁹ foi uma das maiores cantoras de todos os tempos, por sua versatilidade artística e intensa colaboração com inúmeros compositores, que resultou no aumento considerável do repertório para voz solo e para o desenvolvimento da escrita vocal no contexto de obras para ensembles e orquestras.

A partir da década de 1950, Cathy Berberian participa intensamente dos concertos da série *Incontri Musicale* produzido por Berio e Maderna, em que importantes obras foram executadas como, *Pribaoutki* de Stravinsky e *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel, assim como as estreias de obras como *Circle*, *Epifanie* e *Visage* de Berio, além de obras de outros compositores, alcançando notoriedade como intérprete de música nova em toda a Europa.

Além de música contemporânea, Cathy Berberian mantinha em seu repertório obras de Monteverdi, Purcell, arias de ópera, além de peças de compositores americanos e música popular, como arranjo barroco da música de The Beatles. Essa multiplicidade de interesses é o que favorece a composição da obra *Stripsody*, em 1966.

Stripsody, para voz solo, baseada no termo *comic strips* (tirinhas ou história em quadrinhos) tem seu sistema de notação baseado em pauta de três linhas (grave, médio e agudo), e ao invés de notas musicais para definir alturas e durações, são utilizadas ilustrações que serão interpretadas pelo executante.

¹⁹ Americana, filha de pais armênios, Cathy desde a infância mostrou interesse pelas canções folclóricas e danças armênias, às artes dramáticas e à ópera. Possuía a extensão vocal de três oitavas e meia, algo incomum para o cantor, e que abre infinitas possibilidades de emissão vocal. Após concluir seus estudos nos Estados Unidos, em 1949, Cathy foi admitida no Conservatório de Música Giuseppe Verdi em Milão, na turma de Giorgina del Vigo, que a classificou como mezzo-soprano e a apresentou um vasto repertório de música de câmara e possibilidades de texturas que sua voz poderia proporcionar. Neste período Cathy conhece o então pianista acompanhador e jovem compositor Luciano Berio (1925 - 2003) com quem se casa (1950 a 1964), uma das uniões mais profícuas da história da música de vanguarda.

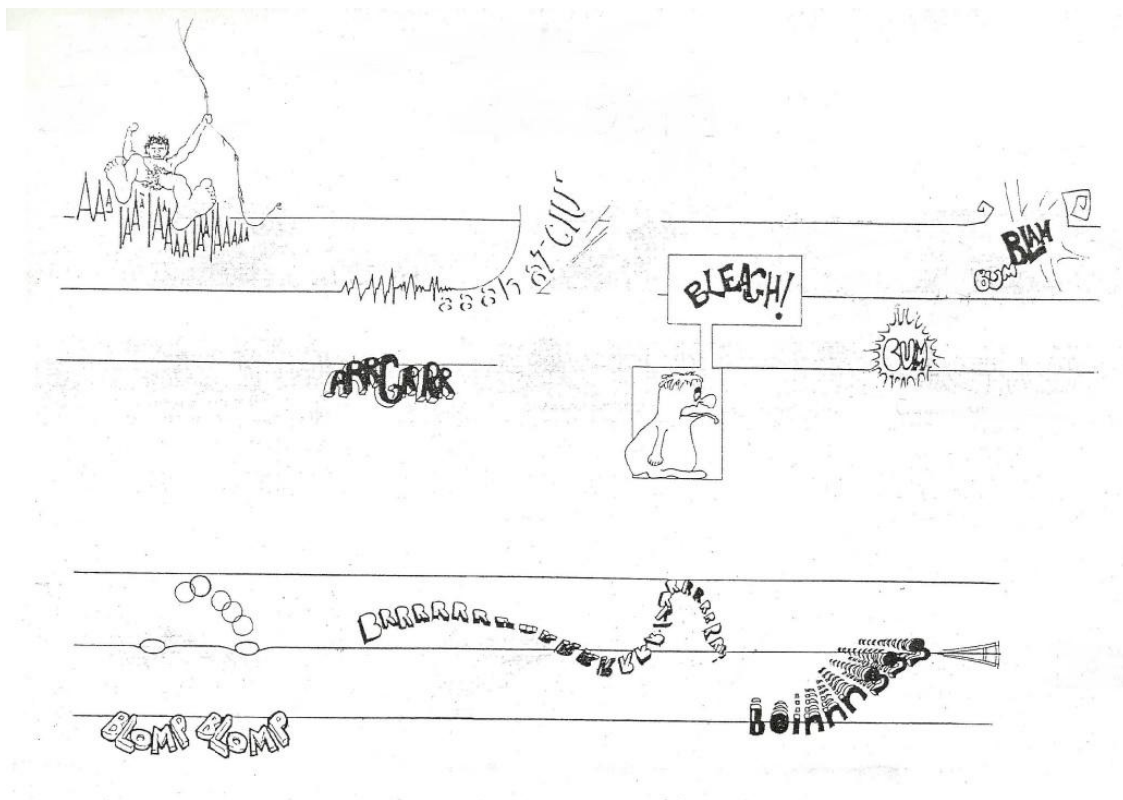


Fig. 10. *Stripsody*. Ilustrações de Roberto Zamarin, 1966, New York: Peters.

Embora a produção composicional de Cathy Berberian tenha sido pequena, a música que compôs teria impacto sobre sua carreira até o fim de sua vida²⁰. A ideia original de Berberian era criar uma história em quadrinhos e enviar para algum compositor musicar, porém, quando ela apresentou a Umberto Eco ele disse que aquilo já era uma composição, então, algumas cenas foram acrescentadas a obra foi concluída

Entre as instruções para a execução de *Stripsody*, Berberian diz que a partitura deveria ser interpretada como se fosse um sonoplasta de rádio (aquele que é responsável por exemplo, pela produção do "som do galope de um cavalo" através de uma casca de côco percutida numa mesa) mas sem os adereços sonoros, tudo deveria provir das possibilidades sonoras da voz. Assinala que as três linhas na partitura representam diferentes alturas de registros como baixo, médio e alto. Berberian inclui cenas inteiras que devem ser representadas como uma narrativa sonora, em contraste com os efeitos onomatopaicos que funcionam como um glossário originário das histórias em quadrinhos. Instrui que o tempo é indicado pelo espaçamento das palavras sonoras ("sound words") e que a performance tem, geralmente, o total de seis minutos de duração. E ainda menciona que, toda vez que possível, gestos e movimentos corporais devam corresponder simultaneamente a gestos vocais. (MENDES, 2010, pg. 19)

²⁰ Em 1966, por ocasião de um concerto no Festival de Música Contemporânea de Bremen, Cathy deveria estreitar quatro obras para voz solo dos compositores L. Berio, H. Pousseur, B. Maderna e J. Fritsch, porém, somente *Phonèmes pour Cathy* de Pousseur foi entregue em tempo hábil para estudo e apresentação. Assim, Berberian sugeriu a inclusão das peças *Aria and Fontana Mix* de John Cage (estreia europeia), e sua obra *Stripsody*.

1.3.1. Apectos composicionais em Stripsody

A peça possui notação em pauta de três linhas (grave, médio e agudo) em que os sons são representados por desenhos no estilo tirinhas ou *comics strips*, fazendo referência aos sons da cultura pop da época. O material composicional consiste em uma coleção de sons derivados de textos onomatopaicos e figuras que representam ação.

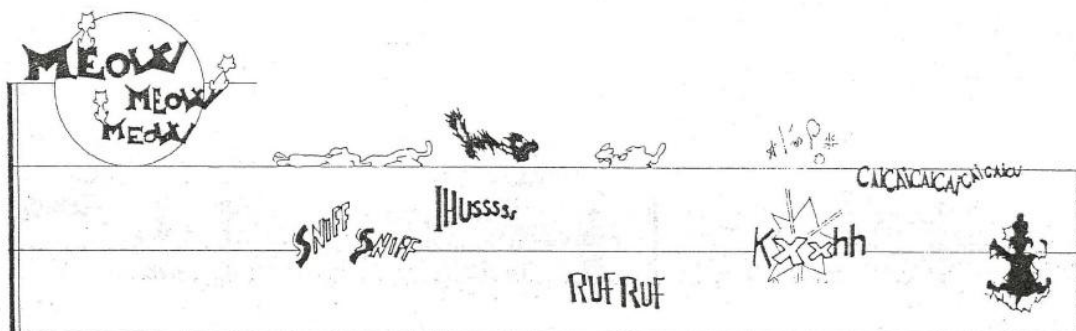


Fig. 11. Cena da briga de gato em *Stripsody*. 1966, New York: Peters

Cathy Berberian considerava a peça como uma colagem de palavras onomatopaicas em quadrinhos, em que cada som é gerado pelo corpo e voz do intérprete. O processo composicional da obra consistiu inicialmente em sons gravados, catalogados e posteriormente organizados em partitura, através das indicações das regiões da voz para cada acontecimento pela compositora e as ilustrações de Roberto Zamarin.

A peça é composta por três cenas principais em que estão inseridas onomatopeias pontuadas por agrupamentos sonoros e desenhos que fazem referência à cultura pop, inicialmente catalogados por ordem alfabética, desde o *Aaaaaaaa* referente ao personagem Tarzan, até o *Zzzzz* para a conclusão da obra, fazendo referência a um mosquito. Outros elementos utilizados são citações de quadrinhos ou filmes famosos, que descrevem pequenas narrativas, como a famosa citação “*É um pássaro - não, é um avião - não, é o Superman*”, do filme *Superman*, citações do desenho *Peanuts* (Good Grief), e até mesmo elementos do cotidiano como briga entre cão e gato (fig. 11)

Uma das cenas inseridas na partitura se baseia em uma breve narrativa sobre uma garota que espera alguém para um encontro. Podemos observar na fig.12 o tic-tac do relógio, a expressão de ansiedade da garota, e o relógio novamente marcando a hora completa.

A compositora utiliza o recurso de citação nesta cena. Para não se entediar com a espera a garota liga o rádio, o que faz a intérprete utilizar variadas gamas da voz, como por exemplo a imitação lírica para que se possa cantar o fragmento da ária *Sempre Libera* da ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, a referência de música popular no trecho da música *Ticket to ride* de The Beatles, além da fala da *garota do tempo* na terceira mudança de estação de rádio, até que de repente há batidas na porta expressando a chegada da pessoa aguardada, e onomatopeias referentes a beijos e a um encontro romântico.

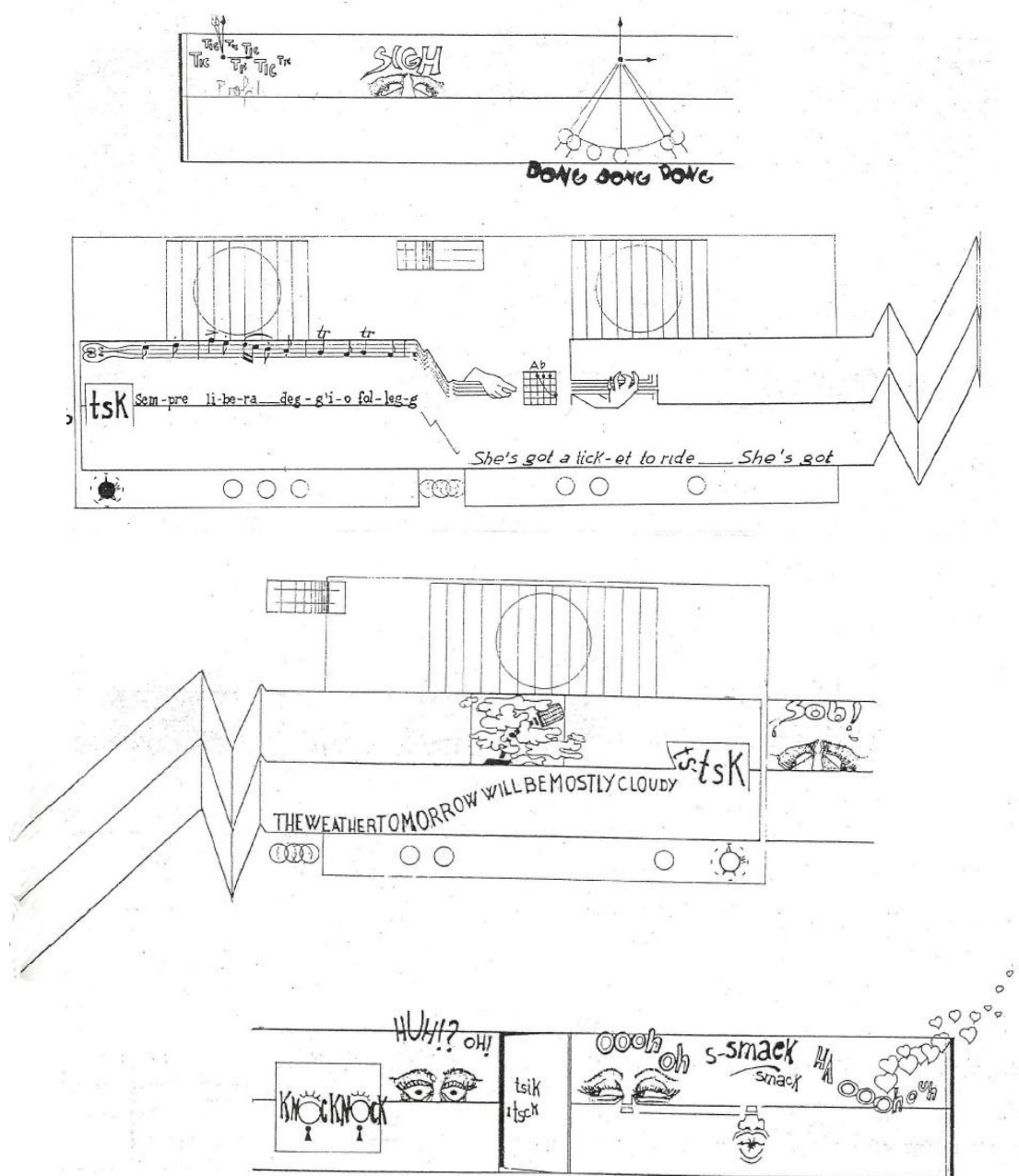


Fig. 12. Cena do encontro romântico. Stripsody. 1966, New York: Peters

"questiona entendimentos sócio-culturais "apropriados" e/ou apropriadamente transgressores". Berberian usou seu corpo para fazer uma declaração sobre sua nova persona, que descartou expectativas de seu papel como uma humilde performer. (MEEHAN, 2011, pg. 183 -184, *tradução nossa*)²¹

Os gestos utilizados se originam da peça sendo inseparáveis da voz e da notação, pois são necessários para a emissão, ou seja, numa onomatopeia que indica o tocar de um trombone, a cantora deve tentar se aproximar do timbre do instrumento, e das intenções corporais que o instrumentista utiliza para tocar o instrumento.

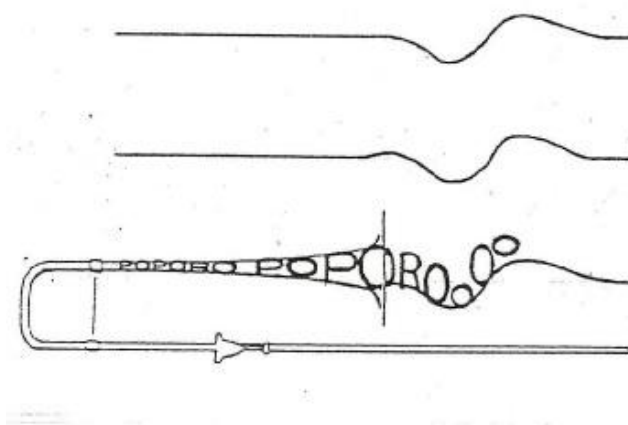


Fig. 14. Comparação entre o gesto de Berberian e a onomatopeia de um trombonista.

Essa conexão de voz e gestualidade revela mais uma importante faceta da partitura proposta por Cathy Berberian – a dimensão corporal, não prevista nas partituras

²¹, Berberian used her body as a stage upon which to evoke specific associations. Schneider presents the idea of the "explicit body" as one that "interrogates socio-cultural understandings of the "appropriate" and/or the appropriately transgressive". Berberian used her body to make a statement about her new persona, which discarded her expected role as humble performer.

tradicionais. As ilustrações carregam em si uma ampla gama de significações e informações pertencentes ao imaginário coletivo, como o ato de tocar um trombone, usar uma arma, ou chorar como um bebê, que norteiam não somente a voz, mas toda a atitude corporal

Embora o conceito de abertura esteja presente nos timbres e velocidades escolhidos pelo intérprete não há abertura para alteração do desenvolvimento e da estrutura da peça.

*

* *

A representação gráfica da peça possui uma história a parte. Umberto Eco apresenta Cathy Berberian ao pintor Eugenio Carmi (1920 - 2016). Após ouvir a obra, Carmi criou algumas imagens abstratas relativas as onomatopeias ou sugestões gráficas que forneceriam soluções vocais, porém Berberian já tinha uma ideia de notação para a peça e discordou das ideias de Carmi, dizendo que as ilustrações eram inspiradas na obra, mas não viabilizariam sua execução, pois ele estava interessado no potencial gráfico que a obra poderia oferecer.



Fig. 15. Ilustrações de Carmi para Stripsdy

Enquanto a gravação de Berberian inclui cenas descritivas, as ilustrações de Carmi não. Além disso, Carmi incluiu um glossário contendo todos os sons do livro, e gravações dos sons por Berberian, que as vezes saem drasticamente de seu glossário. Por exemplo, o glossário define a primeira palavra do livro "aaahh" como "o som da morte de um homem espancado até a morte". Na gravação de acompanhamento, no entanto, Berberian canta algo que poderia ser escrito como "aaahh", mas o som é parecido com Tarzan se balançando pela floresta.²² (MEEHAN, 2011, pg. 183 -184, *tradução nossa*)

Podemos deduzir daí que, embora seja uma peça fortemente embasada na parte gráfica da partitura, ela é fruto da experimentação, sendo que a notação foi desenvolvida após a obra estar estruturada. Nesse sentido, as ilustrações de Carmi não poderiam ser usadas como partitura, pois não compreendem a um sistema com todas as informações que o músico precisa para sustenta-la no tempo.

Em 1967, Cathy Berberian conheceu o ilustrador Roberto Zamarin, que concebeu a notação musical da obra tal como conhecemos. Zamarin idealizou figuras que demonstrassem ao cantor a melhor forma de emitir o som, não excluindo a intuição do processo artístico. Essa notação não necessitou de uma bula ou qualquer tipo de explicação extra da partitura.

Observando a notação da obra conclui-se que a notação musical por desenhos, ou quadrinhos, é válida e factível, pois ao passar os olhos pelas ilustrações, a mente já reconhece os sons inerentes ao contexto, por mais absurdo que possa parecer. Além disso, também é perceptível nas ilustrações um plano de intensidades expressas pela disposição dos desenhos e letras. Esses desenhos expressam parâmetros dos gestos vocais como, duração, ritmo e intensidade.

Por todas essas implicações, Cathy Berberian recomendava que os intérpretes sempre executassem a peça como uma leitura, e não de cor, pois isso excluiria a sensação da decifração da parte gráfica da peça, como se o intérprete estivesse lendo na realidade a história em quadrinhos por si pela primeira vez.

²² While Berberian's recording includes the discrete scenes described above, Carmi's illustrations do not. Furthermore, Carmi included a glossary containing all the sounds in the book, and Berberian's recorded interpretations of those sounds sometimes depart drastically from his glossary. For example, the glossary defines the first word in the book, 'aaahh', as 'the death rattle of a man beaten to death'. In the accompanying recording, however, Berberian sings something that could be written as "aaahh" but that sounds like Tarzan swinging through the jungle.

Os desenhos de Zamarin utilizam dois tipos diferentes de notação. A maioria dos sons aparecem como onomatopeia numa partitura de três linhas indicando os registros grave, médio e agudo, com uma linha adicionada ocasionalmente para designar um som particularmente agudo. Nem todas as onomatopeias são acompanhadas por uma figura, mas todos os tipos de som possuem algum tipo de indicação para articular o som, seja uma imagem literal ou abstrata, ou um tipo de fonte. (MEEHAN, 2011, pg. 194, *tradução nossa*)²³.

Cathy Berberian conseguiu garantir a partir da notação, com ilustrações concebidas por Roberto Zamarin uma intensa gama de timbres vocais que vão do sussurro ao grito, além disso, os gestos corporais contribuem para o enriquecimento dos timbres e sons adicionais.

É importante também considerar o fato de que na década de 1960 emergia a valorização da arte popular como objeto de estudo e material de trabalho, culminando no desenvolvimento do movimento artístico Pop Art, tendo como representantes Laurence Alloway no Reino Unido, Andy Warhol nos Estados Unidos, e Wesley Duke Lee no Brasil.

A peça se propõe a ser um respiro leve e cômico em um meio em que as pesquisas em música tendem a tratar a voz como material sonoro destituído das características inerentes aos gestos vocais - som por som. Porém, a orientação humorística da peça não a torna menos original, ou menos virtuosística.

A partir da *stripsody*, compositores, bem como professores de educação musical em aula, propuseram partituras em quadrinhos para evidenciar sons cotidianos. Essa ferramenta de notação musical proporciona a organização, catalogação e notação de sons cotidianos de maneira direta, sem intervenção de *bula*, trazendo à música sons até então não imaginados como musicais.

*

* *

Pode-se observar neste breve capítulo de contextualização o desenvolvimento da escrita para voz não acompanhada como uma formação válida, embora praticamente não explorada da Idade Média ao Século XX.

²³ Zamarin's drawings use two different types of notation. The majority of the sounds appear as onomatopoeia on a three-line staff indicating high, middle, and low registers, with a ledger line add occasionally to designate a particularly high-pitched sound. Not all the onomatopoeias are accompanied by a picture, but all have some sort of indication for articulating the sound, whether a literal or abstract picture or a type of font.

A influência das pesquisas e experimentações provenientes da poesia sonora, bem como das novas alternativas de notação, podem ser consideradas como percussoras no uso de um texto que não possui significado e na ampliação das gamas sonoras possíveis para a voz, não como meros efeitos, mas como material de criação.

Assim sendo, os progressos gerados pela poesia sonora décadas antes, bem como o avanço das técnicas expendidas nos instrumentos musicais, música eletrônica, e manifestações interdisciplinares como *happening*, possibilitaram a crescente exploração de música para voz não acompanhada.

Embora não esteja presente frequentemente na formação dos cantores em conservatórios e universidades, conseqüentemente nas salas de concerto, há uma produção crescente desde os anos 50 até a década atual de música para voz não acompanhada.

A função deste trabalho é diminuir as barreiras entre compositores e cantores interessados nesse repertório, apresentando nos capítulos subsequentes análises de algumas das principais peças para a formação, desvendando a notação que se origina da necessidade de sons não comportados em nosso sistema de escrita musical, e relatando a criação de três novas peças próprias que se utilizam das descobertas encontradas nas obras analisadas aqui.

2. *Sequenza III* de Luciano Berio

Entre os anos de 1958 e 2002, o compositor Luciano Berio (1925 – 2003), se dedicou a composição de uma série de peças para instrumento solo chamada *Sequenza*, que consistiam em obras que desafiam o interprete a buscar uma virtuosidade que, segundo o compositor, está não apenas na execução rápida de notas sucessivas, mas, na capacidade de dialogar com as práticas musicais do passado e do presente.

O virtuosismo nasce frequentemente de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento, entre o material e a matéria musical. (...). Enfim, como já disse mais de uma vez, o virtuose de hoje, digno desse nome, é um músico capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e hoje. As minhas *Sequenze* são escritas, sempre, para esse tipo de intérprete. (Berio, 1981, pg. 76-77)

Ao todo são quatorze *Sequenza*, e, com exceção da IX, cada obra é dedicada à um interprete²⁴. Algumas das *Sequenze* se tornaram material composicional para a série *Chemins* como parte solista ou orquestral, sendo: *Chemins I* (1965) sobre *Sequenza II*, *Chemins II* (1967) sobre *Sequenza VI*, entre outras; ou ainda, são derivadas de outros trabalhos, como, *Sequenza IX* sobre *Chemins V*.

De acordo com Philippe Albèra (1983), para compor as *Sequenze*, Berio levava em consideração toda a carga histórica do instrumento, e com isso, buscava uma *nova virtuosidade* baseada na exploração das técnicas inerentes à tradição e para o desenvolvimento de uma polifonia para os instrumentos melódicos²⁵. Com relação a isso:

²⁴ *Sequenza I* para flauta (1958), dedicada a Severino Gazzelloni, *Sequenza II* para harpa (1963) à Francis Pierre, *Sequenza III* para voz (1966) à Cathy Berberian, *Sequenza IV* para piano (1966) à Jocy de Oliveira, *Sequenza V* para trombone (1966) à Stuart Dempster, *Sequenza VI* para viola (1967) à Serge Collot, *Sequenza VII* para oboé (1969) à Heinz Holliger, *Sequenza VIII* para violino (1976) à Carlo Schiarappa, *Sequenza X* para trompete (1984) à Gabriele Cassone, *Sequenza XI* para violão (1988) à Eliot Fisk, *Sequenza XII* para fagote (1997) à Pascal Gallois, *Sequenza XIII* para acordeom (1995) à Gianni Coscia, *Sequenza XIV* para violoncelo (2002) à Rohan de Saram.

²⁵ « Uma conhecida situação de virtuosismo se verifica, por exemplo, quando preocupações técnicas e estereótipos de execução prevalecem sobre a ideia, como acontece com Paganini cuja obra, que eu aprecio muito, certamente não mexeu com a história da música, mas contribuiu para o desenvolvimento da técnica violinística. Outro caso de tensão verifica-se quando a novidade e a complexidade do pensamento musical – com suas dimensões expressivas igualmente complexas e diversificadas – impõem mudanças na relação com o instrumento, inclusive alguma solução técnica inédita (como acontece nas *Partitas para Violino* de Bach (...)). (Berio, 1981, pg. 77).

O respeito para com o instrumento, a sua história, se afirma claramente pelo fato de que Berio nunca tentou modificar os instrumentos de uma forma ou de outra (a exemplo do piano preparado de Cage). As novas técnicas de reprodução aparecem no prolongamento da técnica convencional como uma extensão e não como uma modificação. O aspecto experimental das *Sequenza* (ao nível técnico ou composicional) não implica que Berio queira liquidar a história; pelo contrário, ele se integra à imagem do instrumento que moldou os repertórios de vanguarda ou populares, e algumas referências composicionais implícitas.²⁶ (ALBERA, 1983, pg. 91, *tradução nossa*)

Outro elemento unificador das *Sequenze* é a minha própria consciência de que os instrumentos musicais não podem ser realmente transformados, nem destruídos, nem inventados. Os responsáveis por suas lentas transformações através dos séculos não são apenas os conflitos casuais entre ideia e técnica de execução, mas também processos evolutivos na estrutura social e econômica do público. (Berio, 1981, pg. 77)

Além de considerar cada instrumento como agente que conecta tradição à atualidade, Berio observa que o virtuosismo de nosso tempo é aquele que ultrapassa a técnica, mas que estimula novas possibilidades de escritura e expressão. Como exemplo disso, na *Sequenza IV* para piano, o compositor utiliza o terceiro pedal, e na *Sequenza VI* para viola, escreve trêmulo de arco, entre outras indicações técnicas.

No entanto, em *Sequenza III*, que será analisada a seguir, podemos apontar uma proposta de polifonia que pode se manifestar de diversas maneiras na escritura, como, polifonia real, de ideias, e de ações superpostas; além de novas abordagens de notação e uso da voz.

²⁶ Le respect de l'instrument, de son histoire, s'affirme clairement dans le fait que Berio n'a jamais cherché à modifier les instruments d'une manière ou d'une autre (à l'exemple du piano préparé de Cage). Les nouvelles techniques de jeu apparaissent dans le prolongement de la technique traditionnelle, comme une extension et non come une modification. L'aspect expérimental des *Sequenzas* (au niveau de la technique ou de la composition) n'implique jamais chez Berio une liquidation de l'histoire; au contraire, celle-ci est intégrée par l'image de l'instrument qu'ont façonné les répertoires savant ou populaire, et par certaines références compositionnelles implicites.

2.1 Sequenza III – voz e emoções

Dedicada à Cathy, ou, sobre Cathy Berberian, *Sequenza III*²⁷ busca, nas palavras de Berio, uma *nova vocalidade*, que se utiliza de diferentes materiais composicionais inerentes a estilos vocais tradicionais, comportamentos derivados da voz cotidiana (fala, risos, choro, tosse), e da escrita instrumental.

A relação musical ou de coautoria entre Berio e Berberian pode ser observada em obras anteriores, como, *Thema (omaggio a Joyce)* (1958) em que o compositor se utiliza da interpretação da cantora na leitura das onomatopeias de James Joyce para organizar o discurso musical; *Visage* (1961) em que a prévia improvisação da cantora, que emprega gestos vocais da fala como, riso, gemidos gritos balbucios a fim de revelar, em um certo momento, uma única palavra reconhecível – *parole*; e *Folksongs* (1964) que contém pluralidade de estilos de canto e pronúncia do texto baseado nos idiomas e períodos históricos de cada canção.

Certos aspectos de *Sequenza III* são relacionados a minhas experiências anteriores com *Thema (omaggio a Joyce)*, que cresceram de pesquisas com Eco em onomatopeias poéticas, *Circles* e, em menor grau, *Visage*. Todas essas peças estão ligadas a voz de Cathy Berberian, que era quase um segundo “studio di fonologia” para mim. Do mais grosseiro dos ruídos ao mais delicado cantar, a voz sempre significa alguma coisa, sempre se refere além de si e cria uma enorme variedade de associações: cultural, musical, emotiva, fisiológica, ou tirado da vida cotidiana, etc.²⁸ (BERIO, L.; STOIANOVA, R. VARGA, A.1985, pg. 93-94, *tradução nossa*)

Como observado por Penha e Ferraz (2017), todas essas obras de *Visage* a *Sequenza III* são resultado do convívio e colaboração mútuos entre cantora e compositor ao longo dos anos. O processo de criação de *Sequenza III* se dá a partir das possibilidades oferecidas por Berberian através do desenvolvimento de seu *domestic clowning*²⁹, que possibilitou o aumento de sua tessitura e maior agilidade e versatilidade na troca de

²⁷ *Sequenza III* foi escrita em ocasião do Festival Pro Música de Bremen, em que Cathy Berberian estreou sua peça *Stripsody*. Em entrevista, (documento cedido por Cristina Berio à Dorian Mendes), Berberian relata que Berio entregou a primeira versão da peça 5 dias antes do concerto. A peça era complexa por sua notação, e pelas múltiplas risadas. Em decorrência disso a primeira apresentação de *Sequenza III* foi um fiasco, e a obra tal como conhecemos consiste na terceira versão da obra, que, para fins de registro teve a questão das risadas e da tessitura retrabalhadas.

²⁸ Certain aspects of *Sequenza III* are related to my previous experiences with *Thema (omaggio a Joyce)*, which grew out of researches with Eco into poetic onomatopoeia, *Circles* and, to a lesser extent, *Visage*. All of these pieces are linked to Cathy Berberian's voice, which almost a second “studio di fonologia” for me. For the grossest of noises to the most delicate of singing, the voice always means something, always refers beyond itself and creates a huge range of associations: cultural, musical, emotive, physiological, or drawn from everyday life, etc

²⁹ Cathy Berberian chamava de *domestic clowning* o ato de imitar vocalmente sons de animais, máquinas, cantores e atores famosos.

registros vocais. Por isso, como citado no início deste tópico, a obra é composta sobre Cathy Berberian.

A versatilidade requerida pela cantora se dá através de um catálogo de ações vocais cotidianas reconhecíveis como não musicais, para integra-las ao processo musical. A constante permutação de modos de emissão e ações da peça remontam a influência da arte clown, com isso, pesquisadores como Albèra (1983), Stoianova (1985) e Penha e Ferraz (2017) relacionam *Sequenza III* à *Sequenza V*, dedicada ao clown Grock, que segundo o compositor era “um grande mestre dos gestos” (Penha, 2017).

Sequenza III como todas as obras ligadas à Cathy Berberian, utiliza um material heterogêneo e desenvolve diferentes técnicas vocais e estilísticas que vão além da noção tradicional de canto inspirado da escrita instrumental. (...) Existe nas *Sequenza III* não somente a ideia de conhecer a voz <<nobre>> (o canto) e a voz cotidiana (palavras, gestos vocais, etc.) mas de reunir diferentes estágios de expressão vocal relacionados ao desenvolvimento do indivíduo (os gemidos, o choro, e o canto estilizado)³⁰. (ALBÈRA, 1983, pg. 99, tradução nossa)

Esse catálogo de ações³¹ consiste em um afeto ou ação que interfere no timbre da cantora ao executar as ações musicais, e se localiza acima da pauta em trechos específicos.

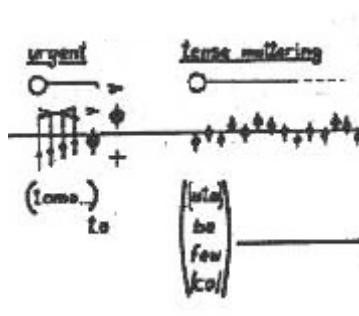


Fig. 16. Indicações de ações ou afetos acima da pauta

Essas emoções consistem em: murmúrio tenso, urgente, sonhando distante, espirituoso, muito tenso, risada nervosa, impassível, sonhador e tenso, tenso, vertiginoso, nervoso, balbuciante, risada tensa, aliviado, ansioso, aturdido, estático, sussurro, fracamente, sonhador, apreensivo, tenro, abatido, distante, nobre, feliz, riso aberto, retrocedendo, choramingar, muito desesperado, extremamente tenso, ecoando, sereno,

³⁰ *Sequenza III* comme toutes les oeuvres liées à Cathy Berberian, utilise un matériau hétérogène et développe des techniques et des stylistiques vocales différentes dépassant la notion traditionnelle du chant inspiré de l'écriture instrumentale. (...) Il y a dans *Sequenza III* non seulement l'idée de réunir la voix <<noble>> (le chant) et la voix quotidienne (parole, gestes vocaux, etc.) mais celle de réunir différents stades d'expression vocale liée au développement de l'individu (des borborygmes, des gémissements, des cris, au chant stylisé).

³¹ Neste trabalho analisaremos o plano de emoções isoladamente, e serão descritas como *caixas de ações*.

intenso, muito intenso, extremamente desesperado, calmo, muito animado e frenético, enfraquecido.

Vortragsbezeichnungen (alphabetisch)		
anxious	faintly	relieved
apprehensive	frantic	serene
	frantic L.	
bewildered	gasping	subsiding
calm	giddy	tender
coy	impassive	tense
distant	increasingly desperate	tense L.
distant and dreamy	intense	tense muttering
dreamy	joyful	urgent
dreamy and tense	languorous	very excited and frantic
echoing	muttering	very tense
ecstatic	nervous	walking on stage:
extremely intense	nervous L.	whimpering
extremely tense	noble	whining
fading	open L.	wistful
		witty

Fig. 17. Ordem de aparição de afetos e ações utilizados por Berio em *Sequenza III*. Londres: Universal Edition, 1966.

Embora não haja um plano de dinâmicas na obra, as variações de intensidade são muitas vezes expressadas pelo plano de emoções, que influencia, além da emissão, os gestos faciais e corporais. Murdoch afirma que:

Berio estava obviamente mais interessado no resultado da interpretação da partitura pelo cantor que numa realização específica de uma série de marcação de dinâmicas tradicionais. O melhor acesso de Berio a um amplo espectro de cores vocais foi através das emoções que estão associadas a elas.³² (MURDOCH, 2011, pg. 56)

Há na literatura sobre a peça questionamentos sobre como se dá seu formato. Seria ela um monólogo? Se fosse então, o que representaria?

A obra pode ser comparada à um romance contemporâneo, que coloca em jogo a multiplicidade do indivíduo ao interior do discurso impulsos contraditórios. De acordo com Meehan (2011, pg. 157), a obra consiste em uma mulher cantando sobre uma mulher,

³² Berio was obviously more interested in the singer's resulting interpretation of the score than in a specific realization of a series of traditional dynamic markings. The best access Berio had to such a broad spectrum of vocal colors was through the emotions associated with them.

mas ela não atua como parte da mulher; já Murdoch (2011, pg. 53) considera que a multiplicidade vocal, de personalidade e de técnicas remetem a criação da peça às músicas eletroacústicas desenvolvidas nesse período.

Berio acreditava que a dimensão dramática da obra é importante para exprimir o conteúdo musical. Essa dimensão dramática se manifesta já nos primeiros compassos da obra, em que a cantora entra no palco balbuciando fragmentos textuais, como observa Meehan (2011, pg. 155), subvertendo o protocolo tradicional de concerto, já que a peça começa antes da ação habitual do público - recepcionar a cantora com os aplausos.

*

* *

Na literatura sobre a obra, diversos autores destacam que o riso é o principal material composicional da obra, cerne das principais técnicas expandidas encontradas no repertório de Berberian. Para Berio, o riso é "tema fundamental", tanto que na primeira versão de *Sequenza III* havia vários tipos de risada, como: convulsiva, sincera, amarga, histérica, dolorosa, abafada, irônica, tímida, cruel, maliciosa, entre outras. Na versão final da obra, o riso constitui-se como eixo estrutural.

Berio relata à Stoianova que:

Mantendo-se ligado ao cotidiano banal carregado de conotações circunstanciais, o riso e toda sua diversidade é transformado por Berio em substância musical integrada à interpretação de um texto no conteúdo relativamente preciso. O desenvolvimento do tema do riso explora uma gama emocional particularmente ampla que oferece, por meio de sua complexidade e ambiguidade, a leitura em várias instâncias. (BERIO, L.; STOIANOVA, R. VARGA, A.1985, pg. 79, tradução nossa)³³

Embora o riso seja ilustrado de tantas formas nessa obra, na versão de *Sequenza III* a que temos acesso, o riso é o material composicional imediatamente reconhecível pelo ouvinte, porém, suas aparições são pontuais, e materiais³⁴ que são mais trabalhados ou desenvolvidos pelo compositor podem ser mais importantes na estrutura da obra. Ou seja, o riso possui apelo sobre a peça pois consiste no elemento cognitivo mais facilmente conhecido, caracterizando a obra.

³³ Tout en restant lié à la quotidienneté banale et chargé de connotations circonstancielles, le rire dans toute sa diversité est transformé par Berio en substance musicale intégrable à l'interprétation d'un texte au contenu relativement précis. Le développement du thème du rire vise l'exploration d'une gamme émotionnelle particulièrement vaste qui offre, à travers sa complexité et son ambiguïté, des instances multiples de lecture.

³⁴ Esses materiais serão discutidos nos próximos tópicos.

Além do riso, há na obra diversos efeitos, como, tom ofegante, *boca chiusa*, *click* de boca, respiração audível, tosse. Alguns dos sons utilizados consistem em ruídos desprezados durante quatro séculos de tradição musical, porém essa multiplicidade de timbres não é trabalhada em oposição, mas como uma extensão e transformação dos sons que podem ser sussurrados, falados ou cantados.

Outra dimensão importante como fator de modificação timbrística consiste em movimentos corporais propostos que alteram o som da voz, como mãos que se movem à frente da boca, trêmulo dental, respiração ingressiva, trilo da língua contra os lábios, e mão em cone à frente da boca.

A obra então, relaciona três universos - texto, gestos vocais e corporais, plano de ações; que se desenvolvem individualmente e, ao mesmo tempo, combinados entre si, criando uma atmosfera de constante variedade de resultado sonoro e imprevisibilidade de ações. Para o compositor, esses universos existem para benefício do resultado sonoro.

Portanto, Sequenza III é um tipo de “invenção em três partes” (texto segmentado, gestos vocais e “expressão”) o desenvolvimento simultâneo e paralelo dos três diferentes aspectos que são parcialmente alheios um do outro, mas que se interferem, modulados e combinados em uma unidade. Em outras palavras, me parece que em Sequenza III o excesso de conotações sempre encontra o caminho a seguir, uma forma, enquanto o âmbito semântico bastante elementar do texto original fica desproporcionalmente dilatado, como se a elaboração musical tivesse atuado como um detonador, explodindo o texto em muitas direções diferentes.³⁵ (BERIO, DALMONTE. 1981, pg. 96, *tradução nossa*)

Nos subtópicos a seguir, serão analisadas a estrutura, o texto, e o plano de ações afim de compreender e oferecer estratégias para o estudo e realização da obra, bem como, para observar o modo com que o compositor relaciona seus materiais composicionais.

³⁵ Thus, Sequenza III is a sort of “three-part invention” (segmented text, vocal gesture and “expression.”) the simultaneous and parallel development of three different aspects that are partially alien to one another, but that interfere, intermodulate and combine into a unity. In other words, it seems to me that in Sequenza III the excess of connotations always finds a way forward, a form, whereas the rather elementary semantic ambit of the original text gets disproportionately dilated, rather as if the musical elaboration had acted as a detonator, exploding the text in many different directions.

2.1.1 A polifonia em *Sequenza III*

Pode parecer uma ideia controversa pensar em polifonia em uma obra vocal solo não acompanhada. Entretanto, Berio buscava construir em suas *Sequenze* uma ideia de polifonia proposta para instrumentos melódicos e voz. Essa polifonia poderia ser conceitual, como uma polifonia de ideias as quais poderemos identificar em *Sequenza III*, ou literal, com contraponto implícito, tais como as melodias polifônicas de Johan Sebastian Bach.

Como observado por Penha e Ferraz (2017) *polifonia simulada* seria um recurso utilizado por Berio em todas as *Sequenze*, que consiste no cruzamento de rápidas justaposições de modos de emissão (ou timbres) com a técnica tradicional de composição musical com sugestão harmônica no contexto de instrumentos monódicos ou da voz.

Para desenvolver esta ideia, o compositor tomou como modelo o uso da polifonia simulada em algumas obras do período barroco, especialmente as obras solistas para instrumentos monódicos sem acompanhamento de J. S. Bach (...). Nestas obras, a polifonia simulada funciona ao criar uma impressão de simultaneidade de diferentes vozes individuais (que se encadeariam segundo as regras de condução de vozes no baixo contínuo) onde há, efetivamente, apenas uma voz em ação atual. Entretanto, nas *Sequenzas*, a polifonia simulada não se apresenta somente como uma técnica de conexão de fragmentos – distanciados no tempo e ocupantes de uma certa região no plano das alturas – de modo a simular a continuidade de uma linha melódica mais ampla. (...)A relação de simultaneidades de linhas sobre um baixo contínuo que rege uma condução harmônica já não existe para Berio. Seu pensamento composicional se baseia mais num princípio de combinatória serial, trabalhada de modo a criar a impressão de uma escuta do tipo polifônico. É então por meio da rápida transição dos registros instrumentais, bem como da diferenciação das articulações e intensidades que se constrói este ambiente polifônico nas *Sequenzas* (PENHA, G.; FERRAZ. S. 2017, pg. 15,16)

A polifonia simulada é presente em *Sequenza III* pela coexistência dos diversos modos de emissão vocal que ocorrem em rápidas sucessões, quase como justaposições, da imitação lírica até a fala e seus elementos cotidianos. Segundo o compositor, quando os tempos de execução são respeitados, obtêm-se até mesmo a simultaneidade entre a fala e canto.

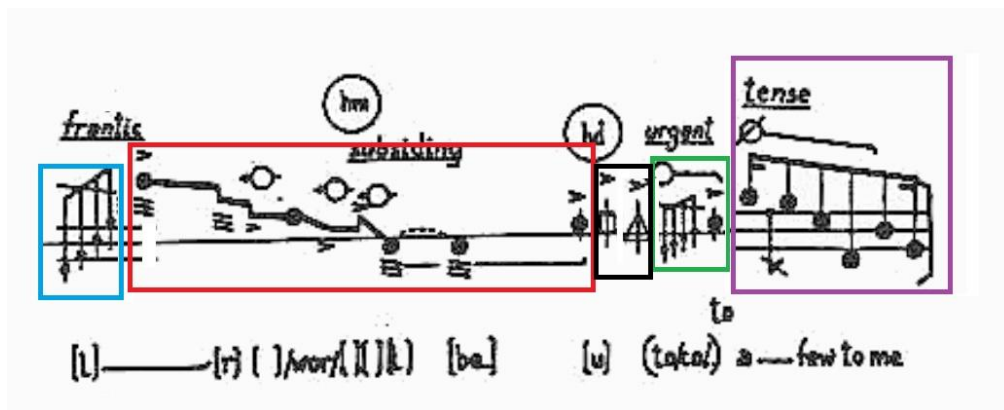


Fig. 18. modos de emissão diversos. Azul: sons sussurrados/cantados em acelerando. Vermelho: contorno melódico com trêmulos, respiração ofegante e acentuações. Preto: click de boca e tosse. Verde: respiração sonora. Roxo: Cantado/sussurrado.

Segundo Stoianova:

Os principais materiais sonoros desenvolvidos em *Sequenza III* são: 1) articulações muito rápidas que simulam a fala. Esta característica essencial da peça utiliza a relação de sílabas do texto de Kutter; 2) traços muito rápidos de riso estilizado em alturas aproximadas; 3) o som vocal de longa duração com modulação de timbre com base na mudança de vogais cantadas; 4) o canto intervalar relativamente convencional que desenvolve estruturas melódicas escolhidas e moduladas (...) 5) voz que integram gemidos, sussurros, ruídos, trêmulos, abafamento do som com a mão sobre a boca, etc.³⁶ (STOIANOVA, 1985, pg. 80, , tradução nossa)

Assim, a distribuição desses modos de emissão tão diversos em sucessão torna possível para Berio o estabelecimento de uma polifonia de timbres e de possibilidades vocais até então não utilizadas em uma única obra musical.

2.2 Estrutura da obra

A estrutura de *Sequenza III*, tem sido discutida com bastante controvérsia na literatura sobre a obra. O compositor sugere em sua escrita segmentos (ou compassos) de aproximadamente 10 segundos cada. Adotaremos segmentos ao invés de compasso pois a escrita de Berio nesta obra não delimita uma unidade de tempo ou de compasso, mas, tenta mensurar as durações pela quantidade de acontecimentos durante o tempo.

³⁶ Les matériaux sonores principaux développés dans *Sequenza III* sont: 1) les articulations très rapides qui simulent du parlé. Cette caractéristique musicale essentielle pour la pièce utilise l'énumération très rapide des syllabes provenant du texte de Kutter. 2) les traits très rapides du rire stylisé en hauteurs approximatives; 3) le son vocal en tant que longue tenue avec modulation de la couleur timbrale en fonction du changement de la voyelle chantée. 4) le chant intervallique relativement conventionnel qui développe des structures mélodiques choisies et module (...) 5) vocale en intégrant de gémissements, des halètements, des bruits de souffle, des tremoli, des étouffements du son avec la main sur la bouche, etc.

De acordo com Murdoch, a obra possui seis seções no decorrer das três páginas, sendo: introdução (segmentos 1 a 6), seção 1 (segmentos 7 a 22), cadência 1 (segmentos 23 a 27), seção 2 (segmentos 28 a 32), cadência 2 (segmentos 32 a 37), seção final (a partir do segmento 38) sendo uma seção que agrega todos os comportamentos já apresentados.

Sua divisão de seções é assim distribuída pois a pesquisadora se baseia na aparição ordenada do texto incompleto de Kutter ao longo da música.

Location of First Appearances of Complete Phrases

Introduction	(a woman)
Statement 1	give me a few words for a woman (1'00'') / to sing (3'50'') / a truth (4'20'')
Cadenza 1	
Statement 2	allowing us ⁴³ (5'47'') to build a (6'00'')
Cadenza 2	
Closing Statement	house (7'45'') before night comes (8'13'')

Fig. 19. Divisão das seções em *Sequenza III* de acordo com Murdoch (2011, pg. 58)

Porém essa divisão se baseia em uma gravação de Cathy Berberian, e não representa a possível pluralidade de interpretações, pois, embora os compassos sejam mensurados a cada 10 segundos, a obra guarda uma abertura baseada nas habilidades de cada intérprete.

Uma segunda perspectiva de divisão estrutural da obra foi sugerida por Stoianova (1985) em quatro partes que desenvolvem diferentemente os mesmos materiais, sendo:

- 1- Segmentos 1 a 11 – reúne características fundamentais do enunciado: sílabas quase faladas permutadas o mais rápido possível; sons sustentados com sucessão entre cantado com vogais e *boca chiusa*³⁷; sons vocalizados com figuras melódicas importantes baseadas nas terças maiores e menores; as primeiras manifestações do riso.

³⁷ Técnica que consiste em emitir sons com a boca fechada.

Fig. 22. Seção 3. Sequenza III

A maior seção da peça é também a que guarda maior variedade de material. As volatas e cascatas que apareciam pontualmente como intervenções ao discurso, se transformam aqui no riso (ampliadas em extensão e duração), tão comentado pelos analistas da obra.

Os planos de ação se alternam mais rapidamente, chegando ao ápice no terceiro sistema da figura 7, em que temos, por ordem de aparição os seguintes acontecimentos: texto falado rapidamente na região média da voz (*urgent*), ampliação no plano de alturas ainda com o texto cantado, riso alegre com a vogal [a], risada tensa com sons sussurrados, altura fixa, *urgent*, choramingar com *bocca chiusa*, risada tensa, momento frenético (com respiração ofegante, risadas, trêmulos e respiração sonora), figuras iterativas que lembram o riso com texto falado o mais rápido possível, altura fixa, eco das figuras iterativas.

Todos os materiais contidos nesse sistema são lentamente dispostos ou retrabalhados até o fim da seção.

- 4- Segmentos 46 a 52 – A coda, reapresentação dos principais materiais composicionais e um progressivo *ritardando* que se encaminha ao fim da peça, com o alongamento das durações e lentas alternâncias de material composicional, porém, sempre com transformações timbrísticas.

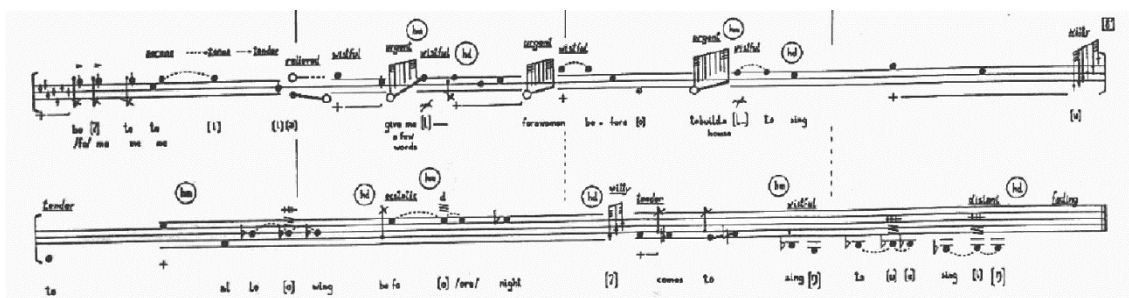


Fig. 23 – Seção 4. Sequenza III

Os dois últimos sistemas da obra se encaminham para sua conclusão através do uso de alturas fixas cada vez mais longas, o progressivo abaixamento da tessitura da obra para a altura *sol* 2, e o silêncio que coroa o fim com quietude com a palavra *sing* e seus últimos fonemas [i, ŋ].

Sequenza III pode ser analisada como uma estrutura fechada que consiste em quatro partes que desenvolvem os mesmos materiais básicos de forma diferente, formando planos isotópicos transformacionais. Cada parte coloca e resolve a sua maneira um problema preciso na figurativização de seus materiais sonoros.⁴⁰ (STOIANOVA, 1985, pg. 81, *tradução nossa*)

Essa divisão estrutural é mais completa que a de Murdoch, considerando não apenas a progressão do texto significativa, mas o desenvolvimento de todos os aspectos importantes da obra: texto, modos de emissão, materiais composicionais e planos de ação.

É importante delinear a estrutura da peça afim de localizar a predominância de certos materiais como, voz falada/ cantada, sussurrada/cantada; ou a frequente alternância de modos de emissão, ou seja, a polifonia simulada.

⁴⁰ Sequenza III peut être analysée en tant que structure close constituée de quatre parties qui développent différemment les mêmes matériaux de base, en constituant des plans isotopes transformationnels. Chaque partie pose et résout à sa façon un problème précis dans la figurativisation de ses matériaux sonores

2.3 O texto

O texto de *Sequenza III* foi uma encomenda ao poeta suíço Markus Kutter (1925 - 2005). Berio procurava um texto modular que possuísse palavras curtas conhecidas mundialmente, e que fosse o suficientemente ambíguo para permitir uma notável mobilidade sintática e, portanto, semântica; mas ao mesmo tempo, um vocabulário elementar (Berio, 1981, pg. 82).

Give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes.
Em tradução livre:		
Dê-me	umas poucas palavras	para uma mulher
cantar	uma verdade	deixando-nos
construir uma casa	sem nos preocuparmos	antes que a noite chegue.

Fig. 24. Texto de *Sequenza III*

Primeiramente, o compositor faz distinção entre três formas de escrever o texto, e cada uma revela à interprete como proceder com o texto em música, já que tradicionalmente, por vezes a música vocal nascia e se revelava em sua integralidade através do texto. Berio foi um dos primeiros compositores a extrair do texto material sonoro e não apenas textual de suas obras⁴¹; assim, as três categorias de texto são:

- 1- Texto fonético: representado por [], sendo frequentemente vogais;
- 2- Fragmentos de palavra: representado por //, sendo sílabas extraídas do texto;
- 3- Palavra: escrita de modo convencional, possui significado léxico.

Na fig. 25 podemos visualizar o modo com que o compositor utiliza as palavras mais curtas do texto (com duas ou três letras), e fragmento de palavras /co/, que deverão

⁴¹ Uma análise mais detalhada sobre o assunto pode ser encontrada em trabalho anterior (Oliveira, 2014).

ser falados/sussurrados aleatoriamente durante a duração do trecho (aproximadamente 5 segundos).

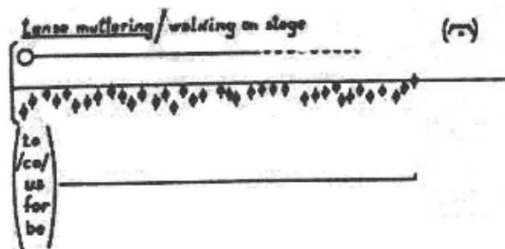


Fig. 25. Representação de texto: palavra e fragmento de palavra

O texto de Markus Kutter nunca aparece integralmente na obra. Berio inicia a peça com fragmentos de palavras, e pouco a pouco, palavras inteiras como *give*, *words*, *for*, se revelam entre a textura de fonemas e sílabas, porém, na terceira parte da peça, é possível identificar palavras e pequenas frases com maior frequência.

Como em obras anteriores⁴², o procedimento a que Berio expõe o texto, multiplica as possibilidades vocais e de significação além do significado literal das palavras. O texto aqui passa a ser, segundo Stoianova (1985), fonte de entonações, materiais fonéticos, cores timbrísticas, isto é, repositório de materiais a serem distribuídos por todo enunciado após a ordem formal de princípios musicais.

De acordo com o compositor:

A fim de controlar um conjunto tão vasto de comportamentos vocais, pareceu-me necessário fragmentar o texto, devastá-lo, aparentemente, para poder recuperar os fragmentos em diversos planos expressivos e recompô-los em unidades não discursivas, mas musicais. Em outras palavras, era necessário tornar o texto homogêneo e disponível, em todos seus aspectos, em função do projeto que consistia, em suas linhas essenciais, em enfrentar, em exorcizar o excesso de conotações que eu mesmo tinha predisposto e voluntariamente levado até os limites extremos, e em recompô-lo dentro de uma unidade musical. (BERIO, 1981, pg. 81)

Ivanka Stoianova (1985, pg.80) destaca quatro possibilidades de construção do material de *Sequenza III* que se associam às três categorias de texto listadas por Berio para construir o alicerce textual da obra. A primeira consiste nas articulações rápidas que simulam a fala; a segunda destaca as maneiras de rir estilizadas em alturas aproximadas;

⁴² Como por exemplo as obras *Agnus*, e *O king*.

a terceira sobre sons vocais longos que possibilitam o *morphing*⁴³ das vogais modificando ou modulando os timbres; e por fim, o canto tradicional que se desenvolve nas estruturas melódicas da peça e dialoga com sons cotidianos como gemidos, respirações, tremolos, entre outros.

No que tange a organização das palavras inteiras, Berio (1981, pg. 82) explica que “as palavras tendem a constituir-se em séries de duas, três ou cinco: a unidade significativa maior será sempre a frase/verso de Kutter, constituída de duas ou três ou cinco palavras. Ao contrário, uma sucessão de vários fragmentos de palavras não chegará nunca a formar frases significantes, devido a sua configuração” estabelecendo, deste modo, a mobilidade textual do que ele chamaria de *parole seniche*.

Na fig. 26 apresento uma análise da disposição textual na primeira página da obra, que demonstra a predominância de uma ou outra categoria de texto. Neste exemplo fica evidente que as categorias são associadas aos materiais musicais, como texto fonético que se corresponde a alturas fixas; palavras e fragmentos relacionados a nuvens de pontos com emissão sussurrada o mais rápido possível. Há também o símbolo (+) que representa *bocca chiusa*, que na maioria de suas aparições está no início ou fim das frases com altura fixa e vogais, interrompendo o texto com palavras, ou ainda, prolongando fonemas bilabiais nasais/dentais como é o caso das palavras *man*, *wing*.

⁴³ Transição lenta entre um som e outro, sem interrupção

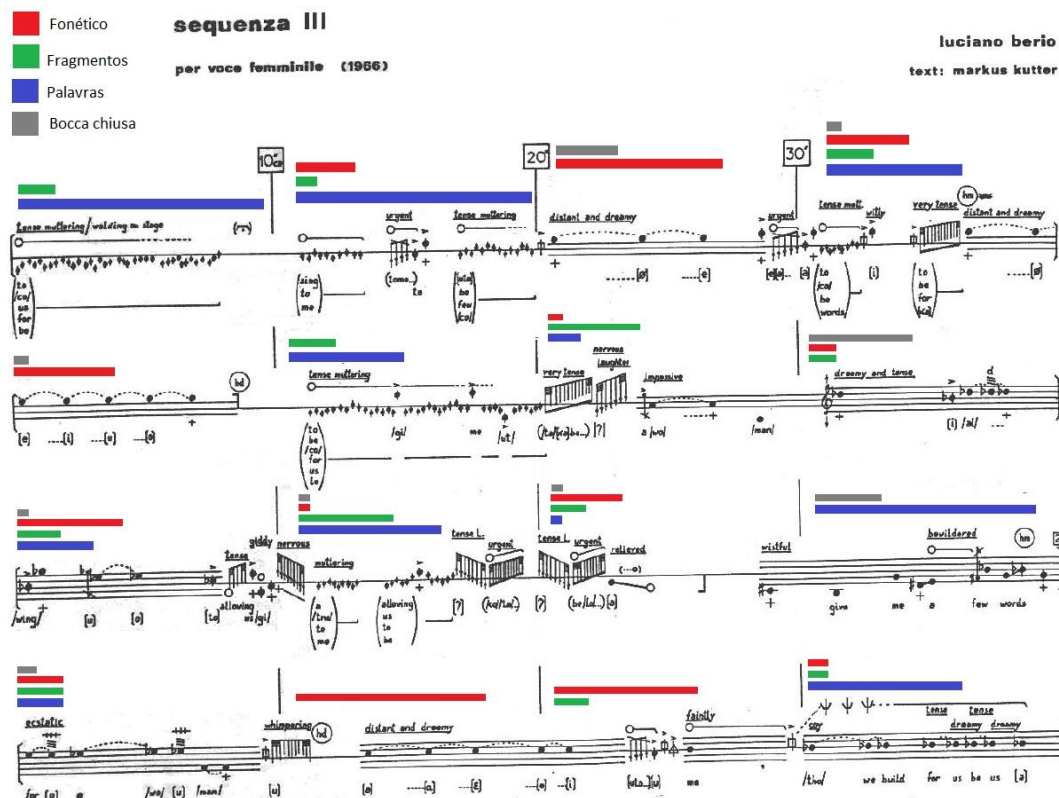


Fig. 26. Predominância de categorias de texto em cada segmento da página 1.

Na figura a seguir podemos observar um mapa da progressão textual em todos os segmentos de *Sequenza III*. Dentre as categorias de texto expostas pelo compositor há predominância de palavras (em azul) em quase todos os segmentos, em oposição direta ao material fonético (em vermelho) que consiste em vogais e consoantes nasais, que está diretamente vinculado ao *bocca chiusa* (em cinza) como seu prolongamento. Os fragmentos textuais (verde) poderiam ser entendidos aqui como ecos das palavras que se perdem, ressignificando-se em material sonoro.

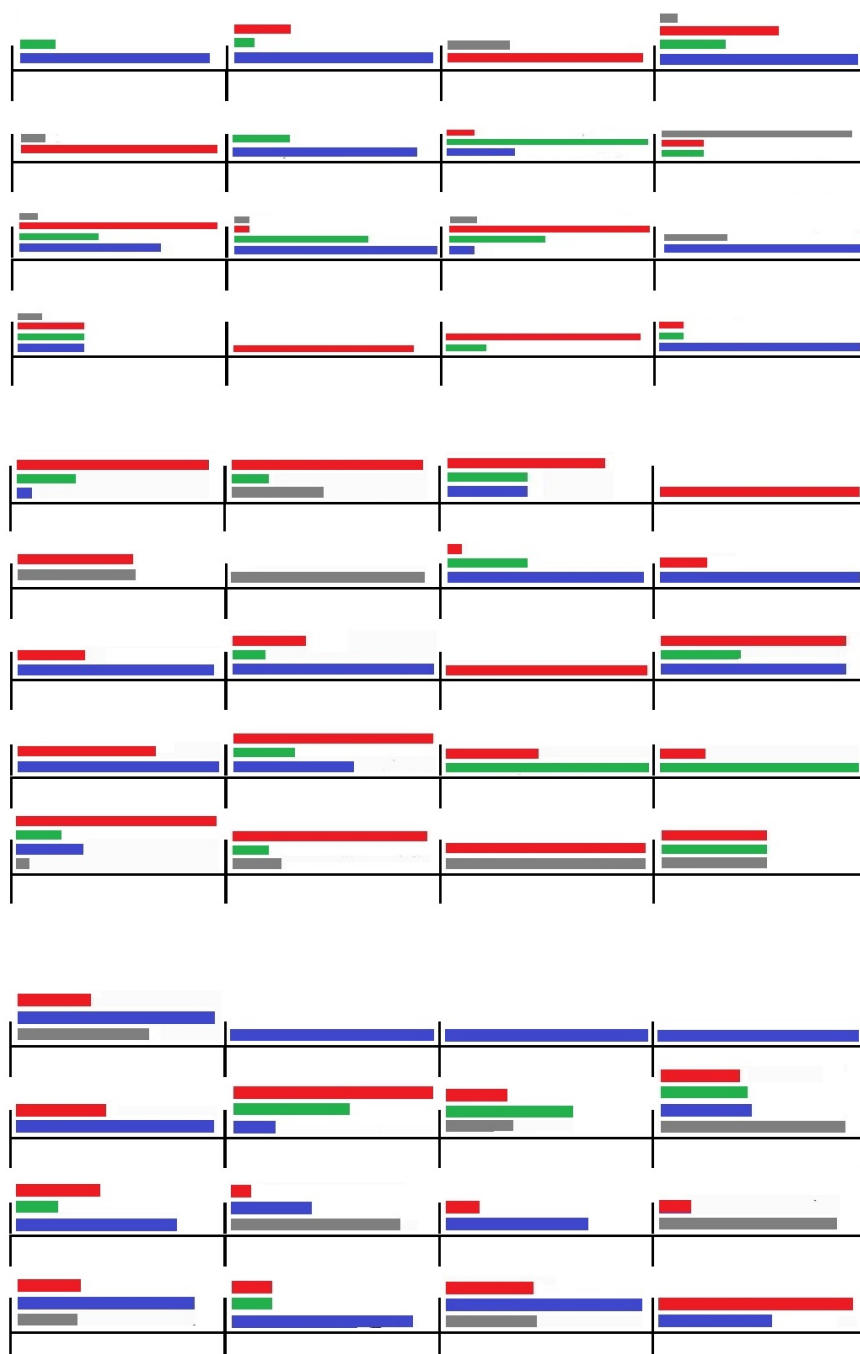


Fig. 27. Seguimentos de *Sequenza III*

A multiplicidade de possibilidades textuais contidas na obra só foi possível pelo modo com que o compositor seccionou e dissecou o poema, à primeira vista tão simples. O fato de se separar o texto em funções que vão desde a vogal pura passando por sílabas até a palavra, que isoladamente pode conter uma variada gama de significados para a intérprete. Essa abordagem do texto representa mais uma ferramenta que o compositor atual pode dispor ou experimentar em suas obras.

2.4. Notação

Assim como o há três categorias textuais, o compositor elege diferentes tipos de símbolos na notação musical que se inserem em três tipos de pautas, de acordo com os materiais sonoros utilizados. Isso quer dizer que materiais iterativos como nuvens de pontos na região média da voz não serão notados da mesma forma que sons sustentados com altura fixa.

A maioria dos símbolos utilizados na obra não possuem precedentes no repertório vocal. As três pautas que abrigam esses símbolos são:

- Pauta de uma linha, associada a sons iterativos com alta densidade de sílabas em sussurrando, volatas e cascatas com emissão vocal de sílabas o mais rápido e contínuo possível, concentradas na região média da voz, ou, região da fala;

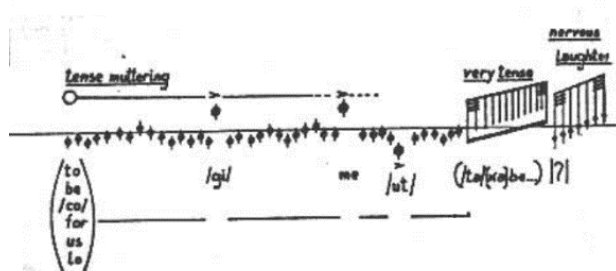


Fig. 28. Pauta de uma linha

- Pauta de 3 linhas (grave, médio e agudo), que contém volatas e cascatas com região vocal definida, e sons contínuos e *morphing* de vogais. Esses materiais progridem expandindo a tessitura da obra, com a sustentação de uma altura na região aguda, e uma progressiva abertura de âmbito para o grave. Essa notação é utilizada no início e no fim da obra, de modo mais enfático, revelando grande parte do texto de Markus Kutter.

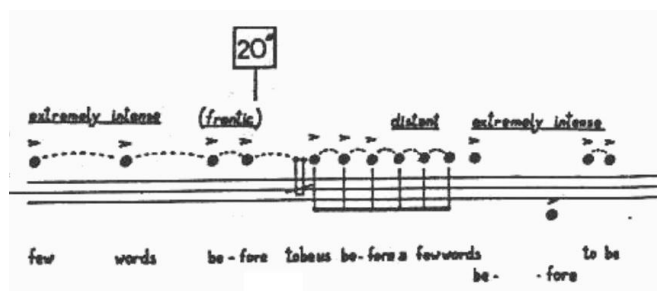


Fig. 29. Notação em pauta de 3 linhas

- Pauta de cinco linhas, que revela a predileção de Berio pelo intervalo de terça menor, também nesta obra. As alturas são determinadas por uma espécie de clave móvel, em que as alturas podem não ser reais, mas a relação intervalar permanece inalterada, como forma de oferecer comodidade na execução.



Fig. 30. Notação em pauta móvel de 5 linhas

Definidas as bases de notação da obra, faz-se necessário compreender os símbolos que o compositor utiliza para extrair diferentes modos de emissão da cantora, que serão analisados e discutidos a seguir.

Há três modos de escrita para **cabeça de nota**, sendo (●) utilizado para som cantado, (○) para som sussurrado, e (◐, ◑) para um meio termo entre sons cantados e sussurrados. Esses são os principais modos de emissão na obra, em que o intérprete pode mediar os limites entre a voz cantada e falada através das nuances dadas pelo sussurro.

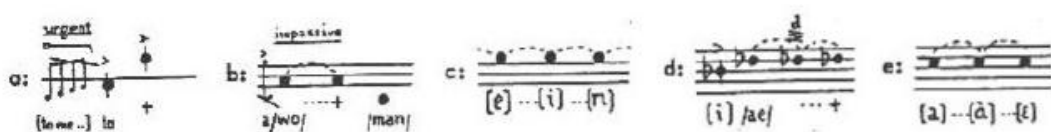
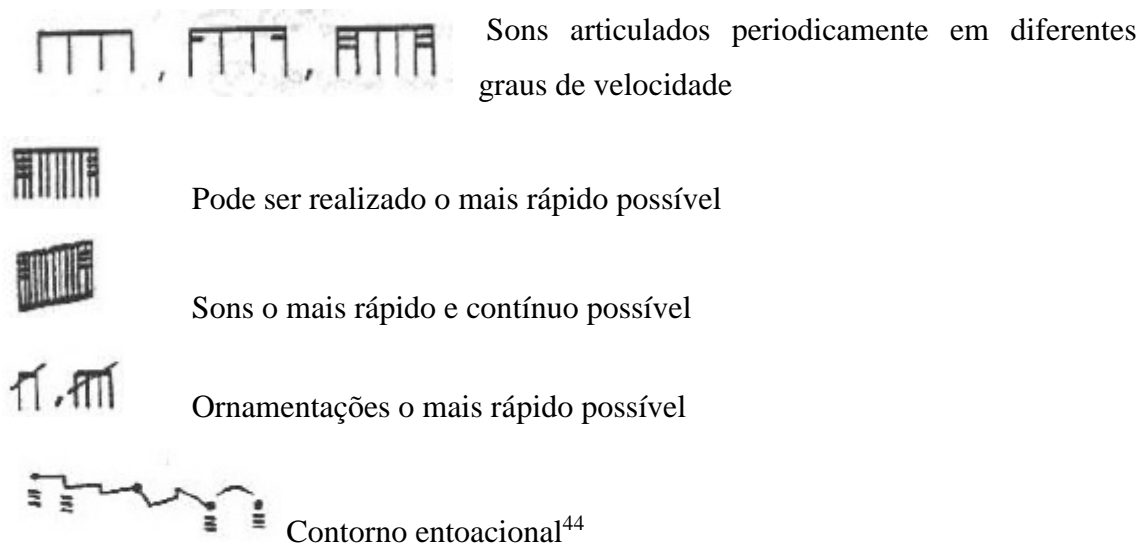


Fig. 31. Exemplos do compositor na bula de *Sequenza III*

Na fig. 31, extraída da bula da obra, Berio exemplifica situações em que os modos de emissão estão presentes. No exemplo *a* a notação indica a fala, em *b* apenas as posições relativas do registro são dadas, nesse caso, região médio/grave da voz. Em *c* as notas com pontilhado devem ser cantadas com a mesma altura; em *d* os intervalos precisos são dados pela pauta de 5 linhas, embora as alturas possam ser transpostas; e em *e* as linhas pontilhadas indicam que a mudança de vogais deve acontecer sem acentos.

Com isso temos a oposição entre sons curtos falados e sussurrados, e sons sustentados e cantados. A linha pontilhada no texto (fonemas) entre as vogais é mais um indicador do já citado *morphing* de vogais, que é realizado sem interrupção.

A notação de figuras de velocidade, ou sons periodicamente articulados, podem acontecer da seguinte maneira:



Embora uma primeira leitura da peça ofereça aparente dificuldade, compreender como estão agrupadas as figuras que representarão as *volatas* e *cascatas*, com o acréscimo da direcionalidade, é essencial para automatizar o gesto musical que por vezes representa as possibilidades de riso, coloratura, e alternância de voz falada/ cantada, de acordo com o material textual. Essas figuras estão presentes em grande parte dos segmentos da obra.

Uma maneira muito utilizada pelo compositor para designar que o texto e fragmentos devem ser repetidos de forma aleatória durante o tempo dado é representa-lo entre parêntesis.

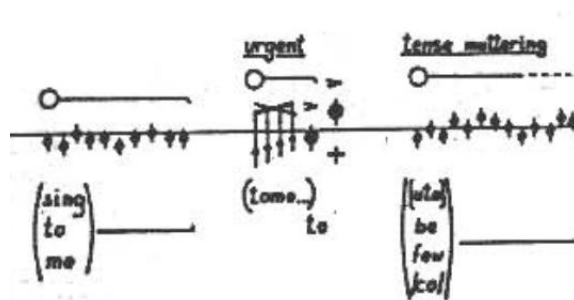


Fig. 32. Texto entre parêntesis

⁴⁴ Será discutido no próximo capítulo

Os signos apresentados até aqui estão diretamente ligados a timbres e modos de emissão que influenciam diretamente a estrutura da obra. Outros símbolos que são pontuais, mas bastante característicos como sons e gestos corporais serão listados abaixo:


 Risada clara e articulada

 Ataque de riso com qualquer vogal a escolha da intérprete

 Clique de boca


 Tosse


 Estalar dedos


 Respiração sonora, quase sussurrada


 Inspirando, ofegante


 Tremolo


 Tremolo com uso de dentes ou mandíbula

 Trilo de língua contra o lábio superior

 Tocar a boca rapidamente com mão ou dedos, escondendo a ação com a outra mão

 Mão sobre a boca

 Mão como um copo sobre a boca, como uma surdina

 Mãos para baixo

A criação desses símbolos possibilita uma catalogação inicial dos sons que podem ser feitos com aparelho fonador e o corpo, como uma porta de entrada para a notação deles em música vocal. Poucos compositores se ocupam por notar os novos sons para voz em suas obras, pois na maioria delas essas instruções são dadas com indicações escritas acima dos trechos requeridos. Essa obra representa para o presente trabalho uma tentativa de padronização das indicações dadas para obra própria *Leite e Mel*, que será apresentada no relato composicional ao fim deste capítulo.

2.5. Plano de emoções

Existe na obra cerca de quarenta indicações de emoções que segundo o compositor, servem como recurso para colorir timbristicamente os trechos musicais. Enquanto algumas aparecem apenas uma vez, outras são recorrentes, e incluem diferentes tipos de risadas, choro, além de padrões emocionais.

O compositor relata que “quando as coisas banais são musicalizadas, nós a analisamos, a abrimos, encaixotamos e reorganizamos” (BERIO, 1985, pg.65), e é exatamente isso que acontece nessa obra.

Gestos manuais, faciais e corporais além daqueles especificados na partitura podem ser empregados a critério da *performer* de acordo como padrões de emoção e comportamento vocais indicados (tenso, urgente, distante, sonhador, etc.). A *performer*, entretanto, não deve tentar representar ou pantominar tensão, urgência, distância ou devaneio... mas deixar que essas sugestões ajam como um fator de condicionamento espontâneo à sua ação (principalmente o aspecto da cor, acentuação e entonação) e suas atitudes corporais. Os processos envolvidos nesse condicionamento não são adotados para serem convencionados, eles devem ser experimentados pela própria intérprete de acordo com seu código emocional, sua flexibilidade vocal e sua “dramaturgia”⁴⁵. (BERIO. L, 1986, pg 5)

Observamos que essas indicações, ou plano de emoções, são organizados de acordo com parâmetros de escritura apresentados acima, como: o tipo de pauta (uma, três, ou cinco linhas), modo de emissão das notas (cantado, sussurrado, respiração sonora), e texto (palavra, fragmento de palavra, fonema).

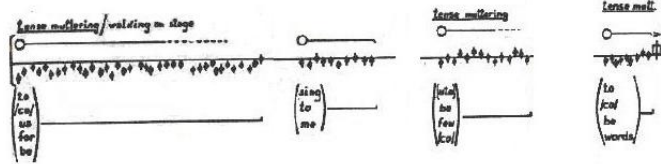
Pela observação de uma certa padronização de materiais composicionais associados à indicações de emoções, pude catalogar cada emoção em uma caixa, que reúne modos de emissão, tessitura, frequência de aparição; e as nomeei como *caixas de ações*, totalizado 26, que serão exibidas aqui de acordo com a ordem de aparição na peça, indicando os “compassos” de reapresentação com eventuais variações.

⁴⁵ Hand, facial and bodily gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the indicated patterns of emotions and vocal behavior (tense, urgent, distant, dreamy, etc.). The performer, however, must not try to represent or pantomime tension, urgency, distance and dreaminess... but must let these cues act as a spontaneous conditioning factor to her vocal action (mainly the color, stress and intonational aspects) and body attitudes. The process involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized; they must be experimented with by the performer herself according to her own emotional code, her vocal flexibility and her “dramaturgy”.

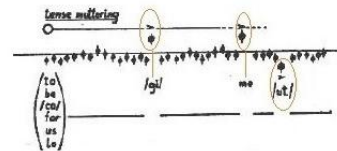
Caixas de ações

1-Tense Muttering (murmúrio tenso)

p1.s1

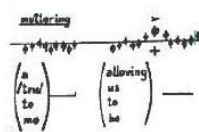


p1.s2



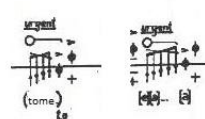
*Muttering (murmúrio)

p1.s3

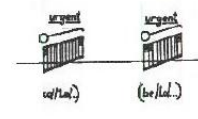


2 – Urgent (urgente)

p1.s1



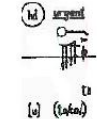
p1.s3



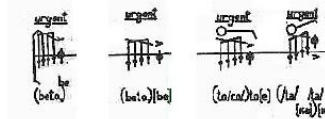
p2.s1



p2.s3



p2.s4



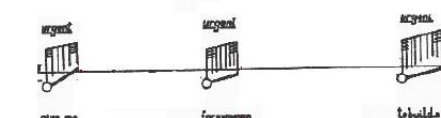
p3.s1



p3.s2

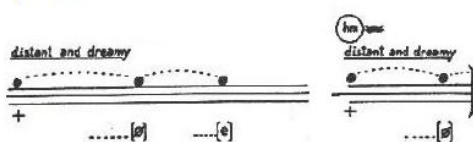


p3.s3

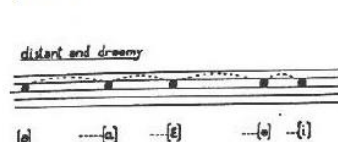


3- Distant and dreamy (distante e sonhador)

p1.s1

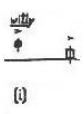


p1.s4

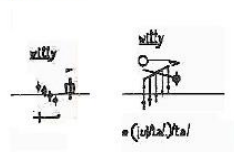


4 – *Witty* (espirituoso)

p1.s1



p2.s2



p2.s5



p3.s1



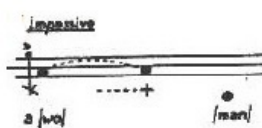
p3.s3



p3.s4

5 – *Impassive* (impassível)

p1.s2

6 – *Dreamy and tense* (sonhador e tenso)

p1.s2

7 – *Tense* (tenso)

p1.s3



p2.s3



p2.s4



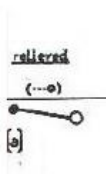
p3.s1

8 – *Giddy* (tonto)

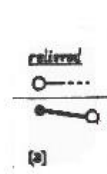
p1.s3

10 – *Relieved* (aliviado)

p1.s3

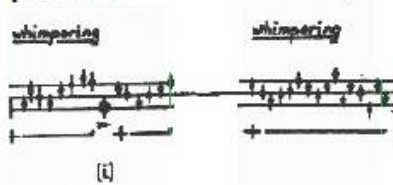


p3.s3



26 – *Wimpering* (choramingando)

p3.s2

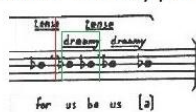


Definidas as principais características das *caixas de emoções* podemos observar a maior incidência das caixas *Urgent*, *Witty* e *Wistful*, permeando todas as seções da obra. Cada *caixa* contém seus próprios padrões de materiais, modos de emissão relacionados ao tipo de texto, e âmbito de alturas.

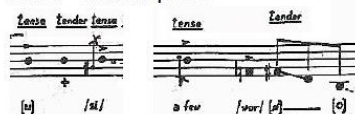
Há também certos *comportamentos*, que assim defino, por serem indicações de afetos não relacionadas aos materiais contidos nas *caixas de emoções* e que possuem a função de alterar os timbres de trechos, mas não comportam materiais similares em suas aparições. Esses *comportamentos* podem ocorrer com apenas uma indicação, ou alternância entre dois afetos que se sucedem. São eles:

*Comportamentos*1 – *Tense* (tenso)

Tense - dreamy p1.s4



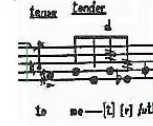
tense - tender p2.s1



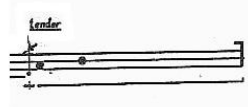
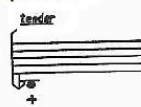
p2.s2



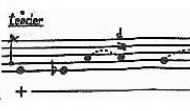
p2.s3

2 – *Tender* (suave)

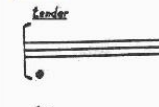
p2.s2



p2.s5



p3.4



3 – *Distant* (distante)

p2.s2



p3.s1



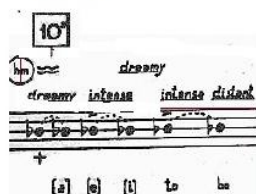
p3.s4

4 – *Dreamy* (sonhador)

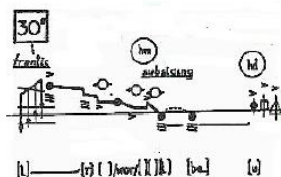
p2.s4



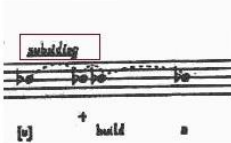
p2.s5

5 – *Subsiding* (diminuindo)

p2.s3



p3.s1



Na literatura sobre a obra discute-se muito sobre o uso do plano de emoções desconexo dos materiais composicionais como seria o caso dos *comportamentos* apresentados, porém a associação entre afetos e materiais se constitui e se repete, portanto há uma lógica no apontamento das *caixas de emoções*, embora não tenha sido encontrado na revisão bibliográfica consultada uma discussão que apontasse para esse viés.

A construção da obra por *caixas* se revelou bastante eficiente para o processo composicional de obras próprias, pois através dessa técnica pode-se reunir material composicional conciso para desenvolvimento posterior, em que o compositor pode eleger um número limitado de *caixas* desenvolvendo cada uma simultaneamente. Igualmente, para o intérprete, há a possibilidade de memorização de cada *caixa* para a memorização vocal e corporal e sua re-união, para estabelecer um contato mais íntimo com a peça.

Além de *caixas e comportamentos*, outro elemento de grande importância é o riso. Por seu fácil reconhecimento cognitivo, o riso constitui-se elemento quase que característico da obra. Na primeira versão da obra, a qual infelizmente não temos acesso, Cathy Berberian (apud STOIANOVA, 1985, pg. 79) relata que era praticamente impossível para a cantora, reproduzir de diferentes maneiras as risadas convulsivas, histéricas, dolorosa, surdas, irônicas, cruéis, etc.

A presença de um número mais reduzido de maneiras de rir facilita à cantora criar e memorizar corporalmente os diferentes risos, assim como ajuda Berio a dar consistência composicional por meio de repetições variadas dos modos de rir. Berio não se limita, entretanto, a qualificar afetivamente os risos, mas busca também elaborar composicionalmente toda uma carga energética implicada na produção sonora dos risos, que é parametrizada pela escrita na determinação dos perfis melódicos, do fluxo articulatório e dos comportamentos rítmicos dos diferentes modos de rir. É dessa maneira que o riso é decomposto e recomposto por Berio, tornado material musical com variáveis em diferentes estratos e possuindo assim um forte potencial para produção de variações musicais dinâmicas e complexas. (PENHA, 2017, pg. 18)

As *caixas* de riso presentes na obra são:

1 – *Nervous laughter* (risada nervosa)

p1.s2



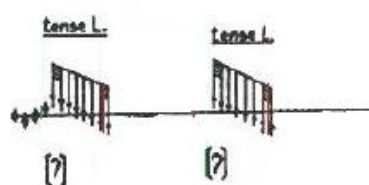
2 – *Nervous* (nervoso)

p1.s3

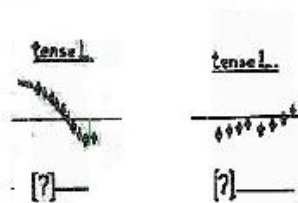


3 – *Tense laughter* (risada tensa)

p1.s3

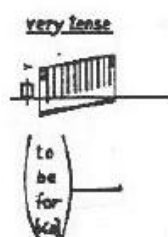


p2.s4



4 – *Very tense* (muito tenso)

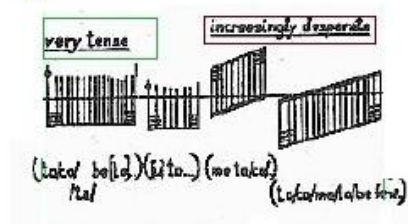
p1.s1



p1.s2

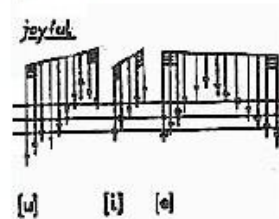


p2.s4



5 – *Joyful* (alegre)

p2.s3

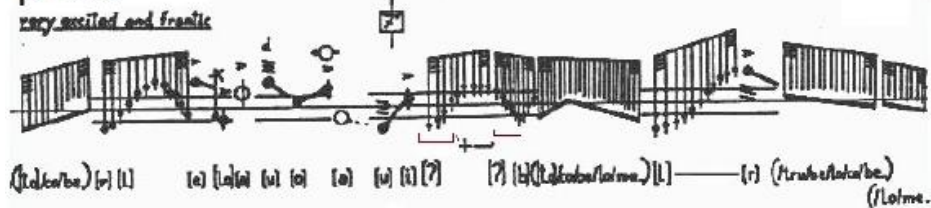


p2.s4



6 – *Very excited and frantic* (muito entusiasmado e frenético)

p3.s2



modos de emissão, e *plano de ações*, trazendo à tona o que Berio e Berberian chamam de *nova vocalidade*.

Assim, *Sequenza III* pode ser caracterizada pela musicalidade do banal, pelo intenso aproveitamento de material estabelecido, pela inserção de um *plano de ações* que embora não seja para atuação, interfere no timbre da cantora (assim como as emoções a que estamos sujeitos no dia a dia possuem ressonância em nossa fala).

*

* *

Desenvolvemos até aqui uma análise prática da obra *Sequenza III*, que pode ser utilizada tanto para o principal fim deste trabalho – identificar padrões de escrita e notação viáveis como suporte para o desenvolvimento de música vocal não acompanhada, quanto para o intérprete delinear a melhor forma de estudo da obra, uma vez compreendida as particularidades da notação da peça.

A seguir, apresento o relato composicional da obra própria *Leite e Mel*, escrita a partir das ferramentas obtidas através da análise de *Sequenza III*.

2.7 Relato Composicional

Escrever uma obra para voz não acompanhada é um feito desafiador, tanto pelas vivências e influências do compositor, quanto pelo conhecimento necessário da técnica vocal e o respeito ao instrumento voz, e suas possibilidades.

Através da notação utilizada em *Sequenza III* foi possível catalogar meus materiais musicais e organizar um percurso coeso em minha peça. Assim sendo, não utilizei *Sequenza III* como obra que influencia minha escrita e texto; mas meu intento com a análise acima foi de encontrar soluções para representar em partitura as minhas ideias musicais.

A obra *Leite e mel – A dor, o amor, a ruptura e a cura* foi livremente inspirada no livro *Milk and Honey*, traduzido para o português como *Outros jeitos de usar a boca*, da escritora e artista visual indiana Rupri Kaur (1992 -). Este livro, considerado literatura feminista, é constituído por pequenos textos que tratam de questões e temas

experienciados pelas mulheres como traumas, abusos, machismo, maternidade, entre outros.

Milk and honey (“leite e mel”), título original de *Outros jeitos de usar a boca*, faz menção ao genocídio do povo sikh na Índia – etnia do Estado de Punjab, à qual pertence a poeta e sua família. Segundo ela, os sikh, especialmente suas mulheres, saíram do massacre “suaves como o leite, mas fortes como o mel”. Seguindo a lógica da superação de um grande trauma, o livro tem quatro partes: a dor, o amor, a ruptura e a cura. (D’ANGELO, 2017)

O processo composicional iniciou-se com a escolha de quatro frases, com a proposta inicial de escrever uma obra com quatro movimentos, mas que no processo de revisão da obra foram fundidos em apenas um movimento com quatro momentos, sendo:

A Dor – Você tem dores morando em lugares em que dores não poderiam morar

O Amor – Você é a linha tênue entre ter fé e esperar às cegas

A Ruptura – Eu era música, mas suas orelhas tinham sido cortadas

A Cura – Tenho o que tenho e sou feliz, perdi o que perdi e ainda estou feliz

Aplicando as ferramentas extraídas do processo de criação de *Sequenza III*, estabeleci o material apresentado acima, e o seccionei em três categorias que se associam a materiais específicos presentes nas pautas de 1, 3, e 5 linhas. A seguir detalharei o processo de escolha e desenvolvimento dos materiais utilizados.

2.7.1 Texto Modular

Como primeiro passo para a composição, estabeleci o material textual da obra, constituído por frases curtas, com vocabulário simples do idioma português brasileiro, numa tentativa de estabelecer um texto modular, afim de utilizar as ferramentas de composição textual empregadas por Berio.

Seccionei o material textual de três formas, afim de constituir o inventário fonético e de palavras para cada momento da obra:

Fonemas: representados por [], inclui vogais e consoantes bilabiais nasais [m,n, ñ] contidas nas palavras do texto, e *bocca chiusa* convencionando o símbolo estabelecido por Berio em suas obras +.

Fragmentos textuais: representados por / /, contém sílabas extraídas do texto, utilizadas sem significado textual, apenas com valor sonoro.

Palavras: o uso de palavras inteiras, com preferência para monossílabos e dissílabos, em que o intérprete pode subverter o significado da palavra.

Assim, juntando-se as quatro frases, o texto me oferece um inventário fonético e textual com várias possibilidades de combinação para desenvolver a obra. De acordo com que identifiquei nas ferramentas de Berio, nunca há uma sequência de palavras que obedecem literalmente ao texto, como forma de variação e multiplicação de possibilidades textuais e musicais.

Porém, nesta obra, em algum ponto de cada um dos momentos, há uma caixa de improvisação com duração de 10 segundos, que contém a frase completa relativa ao momento, e a indicação *livre*, dando ao intérprete o poder de escolha sobre o desvendamento completo do texto ou não.

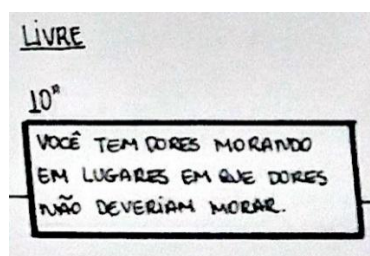


Fig. 33. Caixa de texto (o intérprete decide se revelará o texto da obra)

Também extraio das técnicas utilizadas por Berio, bem como por compositores da segunda metade do séc. XX, o *morphing* de vogais e consoantes nasais, e acrescento por vezes a nasalização de vogais, o que caracteriza a emissão de muitas palavras no idioma português brasileiro, como por exemplo, a palavra *não* que por influência da consoante *n* e do acento *til* acima da vogal *a* sofre nasalização da sílaba.

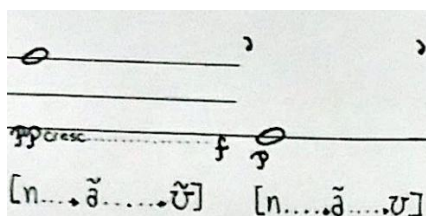


Fig. 34. Representação do *morphing* entre vogais e consoantes

Assim, constato que a abordagem textual feita por Berio gera material abundante, no caso da opção de se utilizar fragmentos textuais, ou tratar o texto como parte integrante da música, e não como uma poesia que se desenvolve e vive independente da música. Em outras palavras, essa ferramenta composicional permite que o texto seja mais um parâmetro do timbre.

2.7.2 Notação musical

Utilizei três tipos de pautas (uma, três e cinco linhas) para a notação musical afim de delimitar o tipo de material relacionado com cada uma delas, assim; a pauta de uma linha está sempre relacionada a acontecimentos na região da fala do intérprete, ou seja, região média da voz. À essa pauta estão também elencados modos de emissão como, sussurros, fala, canto, respiração ofegante, e respiração sonora.

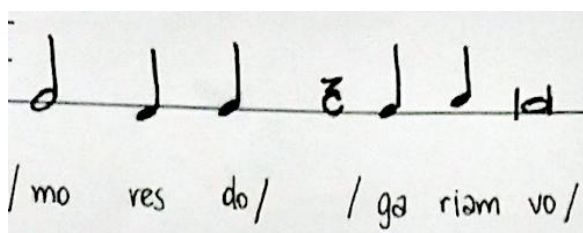


Fig. 35. Sons cantados em pauta de uma linha. Pequeno âmbito de alturas.

Na pauta de três linhas, dimensiono elementos localizados nas regiões grave, média e aguda da voz, e incluo modos de emissão como: gritar o mais agudo possível, volatas e cascatas, fala com contornos frasais estabelecidos.

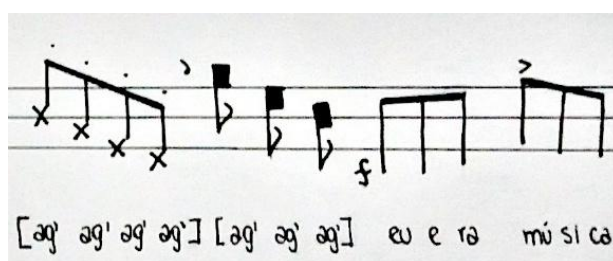


Fig. 36. Diversos modos de emissão e contornos na pauta de três linhas.

A pauta de cinco linhas possui uma interessante ferramenta introduzida por Berio em *Sequenza III* que confere maior conforto ao intérprete: a clave modular, em que os intervalos são fixos, mas as alturas podem ser moduladas, de acordo com as características vocais do executante.

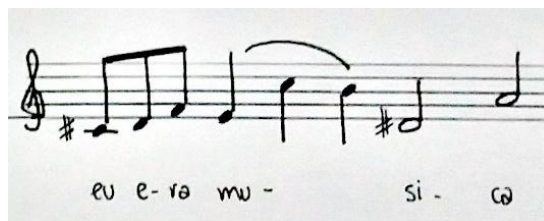


Fig. 37. Pauta de cinco linhas, intervalos definidos.

Associei a esta pauta os sons cantados, sons sustentados, sons falados em altura determinada como uma notação alternativa ao *sprechgesang*, contornos melódicos, e no último momento da obra, breves citações da melodia *O Alter Duft* da obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg.

Essa citação está presente em meu processo de criação pois, no ano de 2017 tive a oportunidade de estudar e interpretar a obra *Pierrot Lunaire* em português com recriação poética de Augusto de Campos. Esse momento da obra representa o olhar do *Pierrot* para o passado, talvez para a música de tradição, tendo em sua estrutura intervalar graus conjuntos, e frases musicais com tensões tonais, fazendo referência ao *lied* alemão.

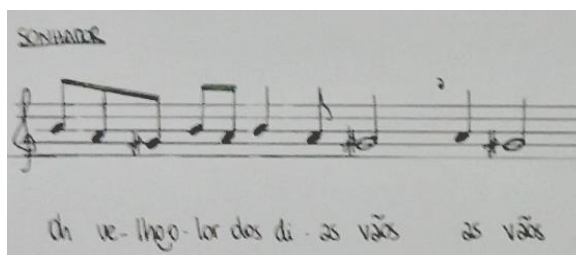


Fig. 38. Citação *O Alter Duft*

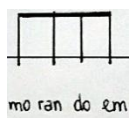
É possível traçar um paralelo entre *O Alter Duft* para o *Pierrot Lunaire*, e a citação “Ó velho olor dos dias vãos” e o contexto da obra *Leite e Mel*, que assim como o livro, retrata um percurso, ou um processo, e em seu fim a lembrança do início.

A seguir, apresento particularidades da notação, em que timbres inerentes a voz são representados a partir dos signos utilizados por Berio em *Sequenza III*, assim como símbolos de gestos cênicos e vocais criados por mim, por serem necessários a obra.

2.7.3 Novos signos para novos sons

Devido ao uso não convencional do texto e dos materiais musicais, novos signos foram requeridos para representação musical. Alguns foram aproveitados da obra *Sequenza III* e outros foram criados por mim.

As notações de cabeça de nota a seguir, indicam modos de emissão – grito, sussurro, canto, e movimentação da boca sem emissão de som:



Notação sem cabeça de nota: falar o texto sem emitir som.



Emissão do texto por grito, na região indicada.



Emissão de texto com voz falada na região média da voz. Notação utilizada por Aperghis.



Som sussurrado na região indicada. Notação utilizada por Berio.

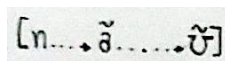


Notação ordinária para sons cantados.



bocca chiusa, ou boca fechada, como a pronúncia da letra *m*. Notação utilizada por Berio.

A notação que extraí de *Sequenza III*, com exceção das *cabeças de nota* apresentadas acima, consiste nos seguintes signos:



Morphing, mudança gradual de um som para o outro sem interrupção.



Inspiração ofegante



Tremulo com as mãos tocando a boca



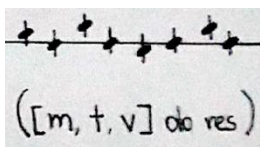
Respiração sonora durante o trecho determinado



Pauta modular: alturas livres, mas intervalos fixos



Mover as mãos em concha sobre a boca para afetar o som, como uma surdina.

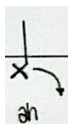


Nuvens de sons sussurrados, com contornos variados, a partir de emissão aleatória do texto indicado.

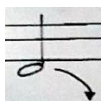
Utilizei também notações intuitivas, encontradas em diversas obras da literatura vocal:



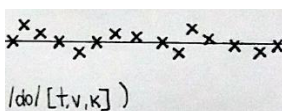
O mais agudo possível



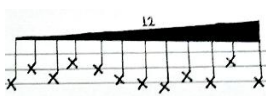
Suspiro na região média da voz falada



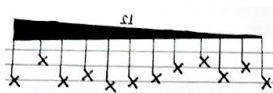
Glissando ao mais grave possível



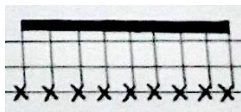
Nuvens de sons falados, com contornos variados, a partir de emissão aleatória do texto indicado.



Acelerando até o mais rápido possível



Retardando

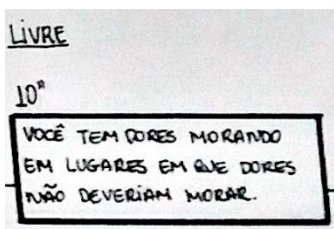


Ritmo regular, o mais rápido possível

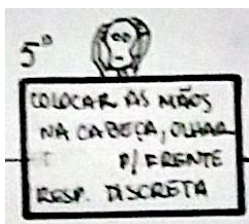
Gestos cênicos:



Apneia; prender a respiração durante o tempo indicado.



O intérprete usará o texto como quiser durante o tempo determinado.



Gesto congelado: Colocar as mãos na cabeça, olhar pra frente. Respiração discreta

Apresentados os materiais textuais e musicais, bem como seu modo de representação, trataremos agora do processo composicional dos quatro momentos da obra.

2.7.4 Processo composicional

Iniciei a peça escolhendo os menores textos do livro, que tivessem o vocabulário mais simples. Já que o livro é dividido em quatro partes, defini que a obra teria quatro momentos, e cada um deles teria uma frase que portaria a dimensão semântica e os afetos de textos maiores que não teriam tanta versatilidade no uso do texto.

Dor	Você tem dores morando em lugares em que dores não poderiam morar.
Amor	Você é a linha tênue entre ter fé e esperar às cegas
Ruptura	Eu era música, mas suas orelhas tinham sido cortadas
Cura	Tenho o que tenho e estou feliz, perdi o que perdi e ainda estou feliz.

Tab. 1. Texto dos quatro momentos da obra

O texto foi seccionado em sílabas, vogais e consoantes, agrupando esse material nas categorias textuais explicadas acima: texto fonético, fragmento de palavras, e palavras; fazendo-se disponível para associação com materiais musicais que se seguem.

Assim como identifiquei possíveis *caixas de ações* em *Sequenza III*, que de acordo com minhas observações carregam características musicais e textuais de acordo com o afeto indicado, resolvi pensar em *caixas de ações* já moldadas de acordo com todos os afetos que o texto me propiciasse; com isso, listei entre oito e dez afetos (sentimentos, sensações, ou atitudes) que me vieram a mente ao pensar em dor, amor, ruptura e cura, como listados na tabela a seguir.

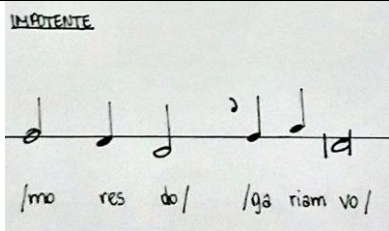
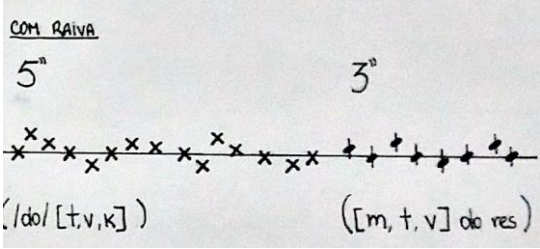
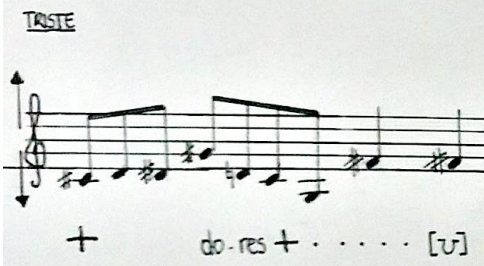
DOR	AMOR	RUPTURA	CURA
Impotência	Esperança	Hostilidade	Alívio
Raiva	Alegria	Rasgar-se	Alegria
Tristeza	Tranquilidade	Agressão	Resiliência
Arrependimento	Medo	Afastamento	Tranquilidade
Frustração	Insegurança	Saudade	Austeridade
Medo	Paz	Impotência	Esperança
Tensão	Ternura	Ímpeto	Sonho/devaneio
Angústia	Paixão	Determinação	Liberdade
Ressentimento	Ímpeto	Esperança	
Sufrimento	Alívio	Remorso	

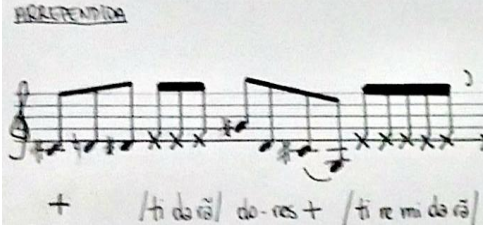
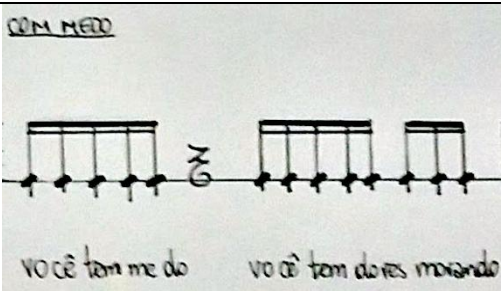
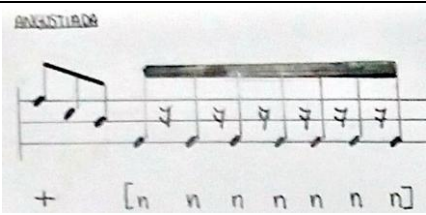
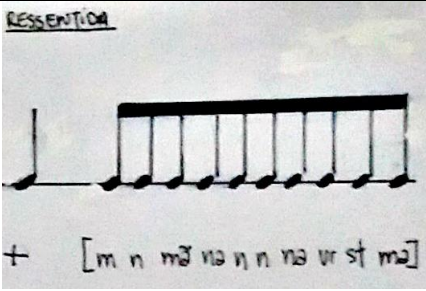
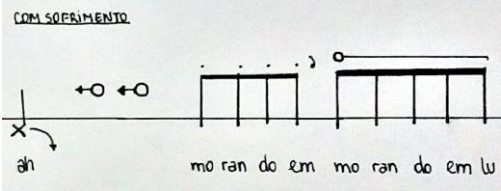
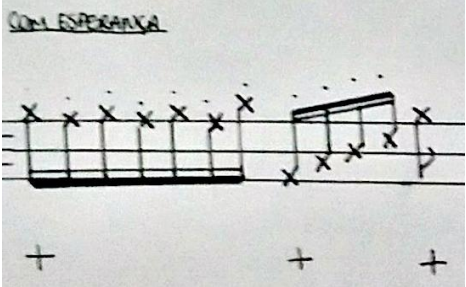
Tab. 2. Emoções associadas aos momentos da obra

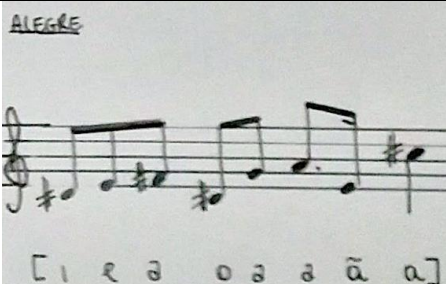
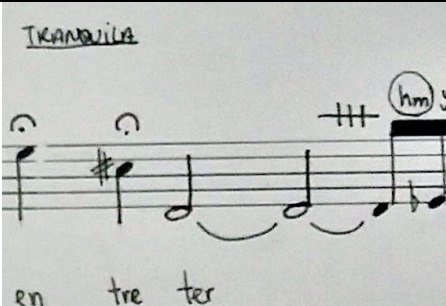
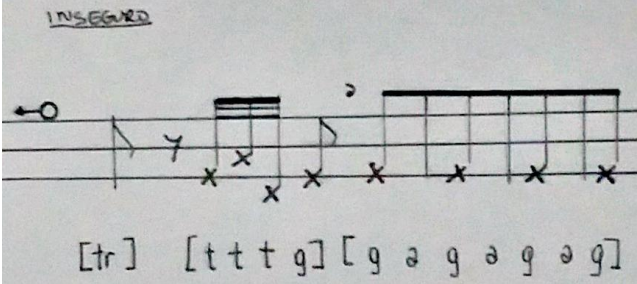
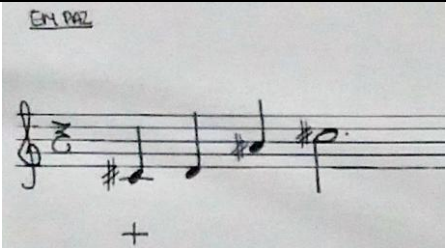
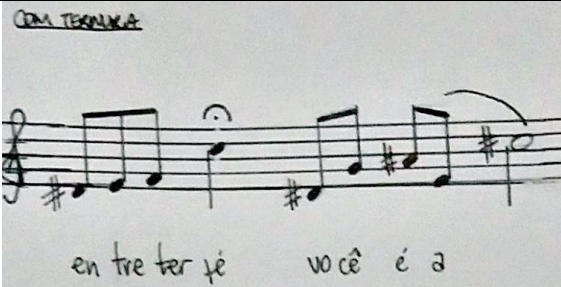
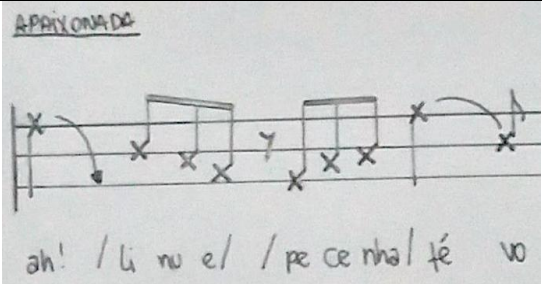
Escolhi afetos que me lembrassem sons, ou, que pudessem de alguma forma ser vocalizados. Notei que alguns se repetiam, ou seja, transitavam pelo significado implícito do texto, como, esperança, alegria, ímpeto e tranquilidade, totalizando o que viriam a ser 29 *caixas de ações* que transitam entre os momentos da peça, conferindo-lhe unidade.

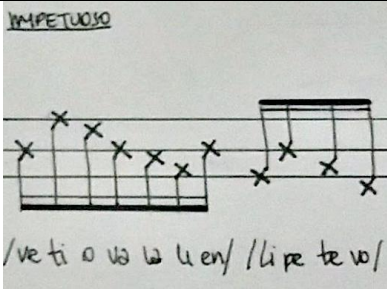
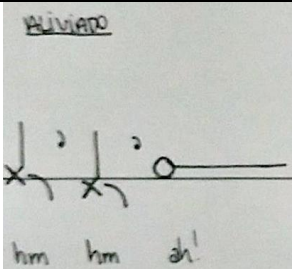
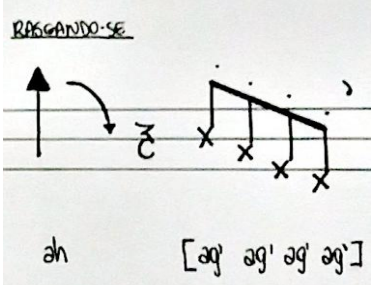
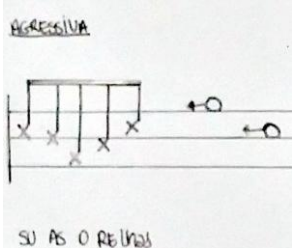
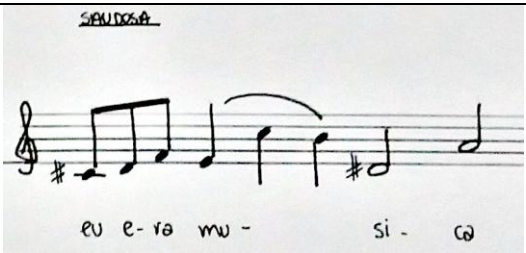
Para compor ou descrever os materiais das *caixas de ações* determinei as dimensões textual (fonema, fragmento de palavra, palavra), modo de emissão (sussurrado, falado, cantado), região de predominância e âmbito de extensão vocal (grave, médio, agudo), tipo de pauta (uma, três, cinco linhas), sons do aparelho fonador (ofegância, sons percussivos, trêmulos, gemidos, risos) e gestos cênicos (falar/ gritar sem emitir som, apneia, mãos na cabeça); formando células que podem ser desenvolvidas de forma autônoma, e podem se unificar ao discurso musical pretendido.

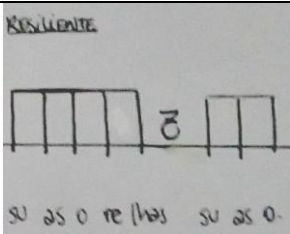
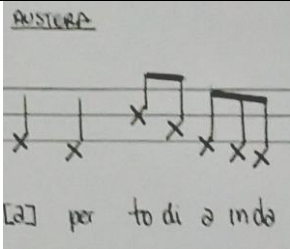
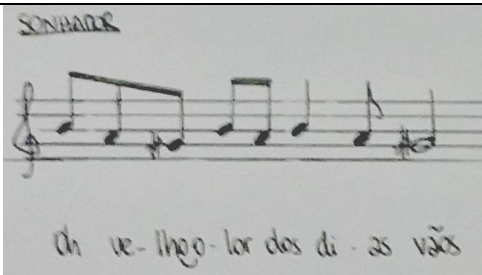
A representação dos sons nas *caixas de ações* não pretende caracterizar os afetos de forma categórica, mas expõem o modo como eu penso e sinto, ou ilustram como esse catálogo de emoções age em minha percepção. Além disso, alguns dos afetos listados foram retirados da versão final da peça por redundância, e outros foram acrescentados, como a indicação *Tenso*, que colore trechos não pertencentes à *caixas de ações*, como citação aos *comportamentos* de Luciano Berio.

Afetos	Caixas de ações
1 – Impotente	 <p>IMPOTENTE</p> <p>mo res do / ga riam vo /</p>
2 – Raiva	 <p>COM RAIVA</p> <p>5ª 3ª</p> <p>(/do/ [t,v,k]) ([m, t, v] do res)</p>
3 - Tristeza	 <p>TRISTE</p> <p>do-res + [v]</p>

4 -Arrependimento	
Frustração	Caixa de ação retirada da versão final da obra
5 – Medo	
***Tensão	Tenso – Indicação acima de trechos não pertencentes às caixas de ação
6 – Angustia	
7 – Ressentimento	
8 – Sofrimento	
9 – Esperança	

10 -Alegria	<p><u>ALEGRE</u></p>  <p>[l e a o a a a]</p>
11 – Tranquilidade	<p><u>TRANQUILA</u></p>  <p>en tre ter</p>
12 -Insegurança	<p><u>INSEGURA</u></p>  <p>[tr] [t t t g] [g a g a g a g]</p>
13 – Paz	<p><u>EM PAZ</u></p>  <p>+</p>
14 – Ternura	<p><u>COM TERNURA</u></p>  <p>en tre ter xé vo cê é a</p>
15 – Paixão	<p><u>APAIXONADA</u></p>  <p>ah! / li nu e / / pe ce nha / xé vo</p>

16 – Ímpeto	
17 – Alívio	
Hostilidade	Caixa de ação retirada da versão final da obra
18 – Rasgar-se	
19 – Agressão	
Afastamento	Caixa de ação retirada da versão final da obra
20 – Saudade	
Determinação	Caixa de ação retirada da versão final da obra
Remorso	Caixa de ação retirada da versão final da obra

21 – Resiliência	
22 – Austeridade	
23 – Sonho/devaneio	
24 – Liberdade	Caixa de ação portando o texto integral relativo ao momento

Tab. 3. Afetos e caixas de ações

Assim, a obra conta com 24 *caixas de ações*. Como em *Sequenza III* o intérprete pode optar por realizar a peça cenicamente ou utilizar os afetos como guia para a realização. Além disso, em cada um dos momentos há uma caixa com indicação *livre* em que o texto está escrito de maneira integral, assim cabe ao intérprete entregar o texto ao público ou improvisar com sons e/ou silêncios dentro do tempo dado.

A montagem da obra acontece como um discurso a que se sucedem as *caixas de ações*, que, quando repetidas tem seu material ampliado, resumido e/ou permutado, totalizando a duração média de 6 minutos.

*
* *

Leite e mel – A dor, o amor, a ruptura e a cura é resultado das análises das alternativas utilizadas por Berio em *Sequenza III* para lidar com o texto, alturas, modos de emissão e indicações cênicas.

A partir da escolha do texto pude construir meus materiais composicionais como síntese de todo o processo apresentado no início deste capítulo, pois optei por desenvolver

caixas de emoções que comportam ideias que podem se desenvolver individualmente em música com base no conteúdo que cada caixa abriga.

Consequentemente, foi fundamental a relação entre o tipo de texto (fonético, fragmentado, ou ordinário), o tipo de emissão (mudo, sussurrado, falado ou cantado), e o suporte para escrita (pauta de uma, três ou cinco linhas).

Essa associação torna o discurso musical mais claro e busca uma maior inteligibilidade no tocante a novos símbolos que representam ruídos e sons cotidianos na obra, comprovando a eficiência da escrita proposta por Berio, que consiste no uso da escrita e parâmetros musicais tradicionais relacionados a novos signos e formas de emissão até então não explorados na notação.

Como nas outras obras próprias, *Leite e Mel* não consiste em uma citação de *Sequenza III* ou em um estudo sobre as particularidades de escrita em Berio; mas se beneficia das possibilidades técnicas e escritas evidenciadas na análise como suporte ao desenvolvimento de minha notação e aperfeiçoamento de minha poética composicional.

3 - *Récitations* de Georges Aperghis

Em decorrência de experimentações nas obras vocais do século XX, o termo recitação foi empregado para designar o uso de declamações, sons cotidianos (gargalhadas, choro, espirros, etc.), e consequentemente, novas possibilidades de notação musical.

Nesse contexto, ao meu ver, a obra *Récitations* (1978), de Georges Aperghis⁴⁶ consiste em uma das mais importantes obras para voz não acompanhada por sua notação musical alternativa, utilizando símbolos tradicionais e inserindo novos signos como, diferentes cabeças de nota, indicações textuais, entre outros. Além disso, essa obra prolonga a discussão apresentada nos capítulos anteriores sobre o banal e cotidiano como material composicional, visto que *Récitations* é construída pela observação dos contornos frasais do idioma francês.

Dentre as várias possibilidades de abordagem de notação com vistas à resultados sonoros inovadores no tocante à música para voz não acompanhada, a obra apresenta numerosos exemplos de organização de ideias gráficas/musicais ao longo de seus 14 movimentos, totalizando aproximadamente 50 minutos de duração.

Através das múltiplas possibilidades de leitura, interpretação e criação, a obra *Récitations* influencia ativamente a construção da obra própria *Vox Populi*, que será apresentada como relato composicional ao fim deste capítulo.

3.1 Aperghis e a voz

Na década de 1970, Georges Aperghis fundou o grupo ATEM (Atelier de Teatro e Música), composto por cinco atores/músicos, na região de Bagnolet - França, visando em suas criações a integração dos habitantes dessa região em intervenções artísticas do grupo; utilizando como material composicional o resultado da observação de

⁴⁶ O compositor Georges Aperghis nasceu na Grécia em 1945 e radicou-se em Paris (França) na década de 60. Iniciou sua atividade composicional como autodidata, influenciado por trabalhos de Mauricio Kagel, e posteriormente teve aulas com Iannis Xenakis. Outras obras do compositor para voz não acompanhada são *Six Tourbillons* (1989), *Monomanies* (1991), *Cinq Calme-plats* (1992), *Solo* (1944), *14 Jactations* (2002) e *Pub* (2002).

comportamentos, gestos e expressões corporais cotidianas dessa população em diversas obras como, *L'auvegle de Bagnolet* (1977), *Sans Paroles* (1978).

O grupo francês de teatro ATEM (Atelier de Teatro e Música) foi formado pelo compositor Georges Aperghis no outono de 1975 para iniciar explorações que levaria a uma série de produções em que gestos e sons comuns são notados de acordo com princípios musicais. O grupo tem desenvolvido o que Aperghis chama de “gramática” consistindo em “sistemas” que fornece um meio de estruturar fragmentos da vida cotidiana, ajustando-os de tal maneira que o espectador os perceba novamente ao invés de ignorá-los como banais⁴⁷. (SHANK, 1979, pg. 3, tradução nossa.)

É interessante observar que no mesmo período em que Aperghis se dedicava ao ATEM, seu interesse de pesquisas de técnicas composicionais esteve voltado à compositores como Iannis Xenakis, e a corrente minimalista. De acordo com Durney (1995), *Récitations* faz parte dessa virada ideológica no processo composicional de Aperghis, que opta por escrever, principalmente, para pequenas formações, como, instrumento ou voz solo, e *ensembles*.

Récitations foi dedicada à atriz e cantora Martine Viard e apresentada em 1982 no Festival de Avignon, com concepção cênica de Michel Rostain, após a convivência da cantora com o compositor por ocasião de apresentações da ópera *Histoires de loup* (1976).

Apesar de toda a diversidade de timbres e comportamentos cotidianos que a obra requer, de acordo com Durney (1995), *Récitations* não é classificada como teatro musical, mas como música construída a partir de características inerentes a fala no idioma francês. Assim, as indicações cênicas que ocorrem na obra resultam na alteração do som da fala.

A cantora de *Récitations* não conta nada. Os textos ou fragmentos de texto se movem em todas as direções, fornecendo apenas falsas pistas e armadilhas em fragmentos lógicos, que mantém a ilusão de que compreendemos o texto. Nenhum diálogo: esta mulher está sozinha no palco, ou na frente de sua mesa. Ela canta algo como *Frauenliebe und leben*⁴⁸ versão do século XX? (...) podemos compara-la, se quisermos, a uma criança, que aprendendo a recitar mecanicamente, começará inadvertidamente a repetir várias vezes um mesmo fragmento⁴⁹. (DURNEY, 1995, pg. 52-53, tradução nossa.)

⁴⁷ The French theatre group ATEM (Atelier Theatre et Musique) was formed by composer Georges Aperghis in the fall of 1975 to begin explorations that would lead to a series of productions in which commonplace gestures and sounds are scored according to musical principles. The group has developed what Aperghis calls a "grammar" consisting of "systems" that provide a means of structuring fragments of everyday life, setting them off in such a way that the spectator perceives them afresh rather than ignoring them as commonplace.

⁴⁸ *Frauenliebe und leben* (1840). Ciclo de canções para piano e voz feminina do compositor Robert Schumann (1810 - 1856) sobre poesia de Adelbert von Chamisso (1781 - 1838).

⁴⁹ La chanteuse de *Récitations*, ne raconte rien. Les textes ou bribes de textes qu'elle modèle, tourne et retourne en tous sens, ne fournissant que fausses-pistes et traquenards, et mettent en pièces la logique, cette

Para obter tal resultado sonoro, o compositor utiliza palavras monossilábicas e agrupamentos textuais⁵⁰ pertencentes, ou que se reportam ao idioma francês, provocando no ouvinte a sensação de escutar uma conversa em que não se compreenda algumas palavras inerentes ao discurso.

É importante salientar que diferentemente de seus contemporâneos como, Luciano Berio, György Ligeti e Karlheinz Stockhausen⁵¹; Aperghis não fazia a notação de agrupamentos textuais utilizando os signos do Alfabeto Fonético Internacional - AFI, mas de acordo com o alfabeto francês.

A opção de Aperghis pela representação dos agrupamentos textuais através do alfabeto francês ao invés do AFI pode ocasionar ambiguidades em diversos momentos da peça para um intérprete não falante de francês, e talvez se distancie das sonoridades previstas pelo compositor. No entanto, essa escolha pode ser considerada como uma forma de "abertura" em que o intérprete pode escolher as sonoridades dos agrupamentos textuais, ou, por outro lado, o compositor talvez não tivesse a necessidade de empregar símbolos fonéticos, visto que a expressão sonora da língua não seria representada ou comportada pelo AFI.

A fim de introduzir e compreender as variadas abordagens dos materiais composicionais e sonoridades utilizadas por Aperghis, chegamos aos seguintes subtópicos:

- Panorama geral: Serão listadas as características gerais da obra, classificação tipológica e agrupamento dos movimentos por similaridades recorrentes.
- Tipologia Entoacional: Termo pertencente a fonética articulatória e a fonologia, que se concentra no estudo das características da fala e da prosódia. Pela utilização

faculté si limitée qui nous entretient dans l'illusion que nous comprenons les choses. Pas non plus de dialogue: cette femme est seule sur le plateau, ou devant son pupitre. Chante-t-elle quelque chose comme *Frauenliebe und leben* version XX^e siècle? (...) On la comparera, si l'on veut, à celle d'un enfant qui, apprenant sa récitation machinalement, va se mettre par inadvertance à répéter plusieurs fois une même bribe de phrase, à en omettre une autre.

⁵⁰ Para nos referirmos aos fragmentos textuais que não possuem significado léxico desta obra, utilizaremos o termo *agrupamentos textuais* ao invés do termo *agrupamentos fonéticos* - utilizado em outras obras analisadas neste trabalho, pelo fato do compositor não utilizar os signos do AFI (alfabeto fonético internacional) para designá-los.

⁵¹ A tendência em utilizar os signos do AFI, observada por esta autora em trabalho anterior (Oliveira, 2014) se dá na segunda metade do século XX pela influência do linguista Werner Meyer - Eppler (1913 - 1960) no ciclo de compositores de vanguarda, que encontraram no AFI uma maneira efetiva de representar além da pronúncia dos idiomas, os efeitos sonoros possíveis através do uso de fonemas.

de agrupamentos textuais e contornos frasais do idioma francês na obra, é necessário compreender como esses preceitos são estabelecidos.

Estas perspectivas de análise introduzem a pluralidade de elementos presentes em *Récitations* que, pelo uso da palavra, requer a observação tanto de parâmetros musicais, quanto linguísticos.

3.1.1 Panorama Geral – *Récitations* melódicas, acumulativas e timbrísticas

As *Récitations* são 14 peças para voz não acompanhada, concebidas a partir da observação do comportamento da voz falada no idioma francês, como por exemplo, o uso contornos frasais e a tessitura de algumas das peças, concentradas na região média/grave da voz, provenientes da sonoridade do idioma.

Partindo da escolha do compositor por determinados materiais, identificamos que algumas peças possuem similaridades em sua estrutura, que podemos classificar de acordo com suas principais características, como: **melódicas, acumulativas e timbrísticas**.

3.1.1.1 *Récitations* melódicas

As *Récitations* **melódicas** são as de número 1, 5, 6, 7, e 13.

Essas peças não possuem indicações de andamento, e o material utilizado é um conjunto de alturas associadas a fragmentos textuais, ou seja, o compositor dispõe para cada altura uma sílaba ou palavra.

Cada uma das cinco *Récitations* melódicas possui sua própria série. Na tabela externa à obra, as notas da série são dispostas na pauta e consistem em alturas fixas, porém, no processo composicional as notas utilizadas obedecem a ordem de aparição da série (com exceção da *Récitation 1*).

Cada altura é associada a um texto (palavra ou fragmento textual), como por exemplo, de acordo com a figura 1, todas as vezes que a nota *dó3* aparecer na pauta deve ser cantada com o texto *treffes* (*Récitations 1*), e assim por diante. De modo geral, nas *Récitations* melódicas as alturas são associadas a palavras monossilábicas francesas e

agrupamentos textuais que se assemelham a palavras pelo modo com que o compositor agrupa as notas, mas não possuem significado.

Parâmetros como andamento e dinâmica são deixados em aberto pelo compositor, porém, as frases musicais caracterizadas por agrupamentos de alturas em fusas, sugerem que cada grupo deve ser executado sem interrupção em ritmo regular, formando perfis melódicos frasais no andamento de uma conversação casual por um falante nativo de francês.



Fig. 39. Contornos Frasais em *Récitation 1*

Assim, nas *Récitations* 6 e 7 são utilizados signos textuais não pertencentes ao inventário fonético francês, trazendo à tona novas sonoridades através do timbre que provém dos agrupamentos utilizados. Na *Récitations* 13 o compositor utiliza agrupamentos textuais do idioma francês para representar o som de instrumentos de percussão.

Nas *Récitations* melódicas, embora cada obra possua uma série de alturas, o texto deve ser falado na nota indicada, remetendo a técnica do *sprechgesang*⁵², em que as notas possuem alturas fixas – mas pela disposição do texto, duração, velocidade e contorno não são cantadas, mas faladas.

⁵² Canto falado, desenvolvido pelo compositor Arnold Schoenberg, que subtrai a impostação lírica da voz, levando-a a outro referencial comportamental. A temática foi brevemente abordada no capítulo 1 deste trabalho, e em trabalho anterior (OLIVEIRA, 2014)

3.1.1.2 *Récitations* acumulativas

As *Récitations* que possuem características acumulativas em sua estrutura são as de número 8, 9, 10, 11 e 12. Por serem consecutivas, deduzimos que se trate de um ciclo ou uma sequência de peças que possuem características similares como indicação de andamento e forma de escrita.

Essas peças utilizam o registro falado da voz, e há somente indicações rítmicas em pauta de uma linha, assim, entendemos que o intérprete pode variar a entonação do texto respeitando o ritmo dado.

A construção por acumulação é dada a partir da escolha de um elemento fixo, podendo ser uma sílaba, palavra, frase, ou elemento cotidiano como, o ato de tossir. Cada peça possui 19 linhas, e a cada linha o elemento fixo é reapresentado e somado a um novo elemento, criando um acúmulo progressivo.

Esse processo composicional se corresponde com a disposição gráfica dos elementos na partitura, que pode se assemelhar a triângulos retângulos. Caso os elementos sejam acrescentados dos dois lados a cada repetição, essa forma será piramidal.

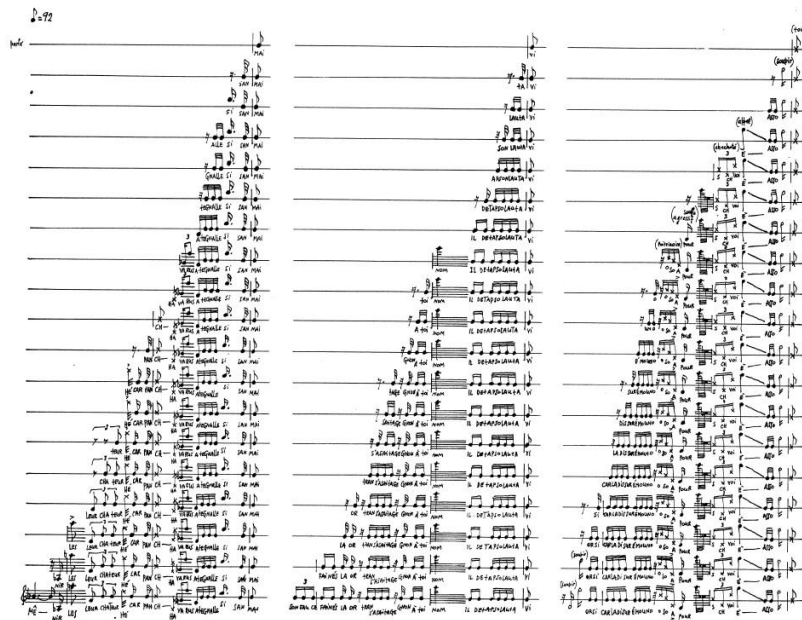


Fig. 40. *Récitation* 8, acumulação triângulo retângulo. *Reititions*. Paris: Salabert, 1982.

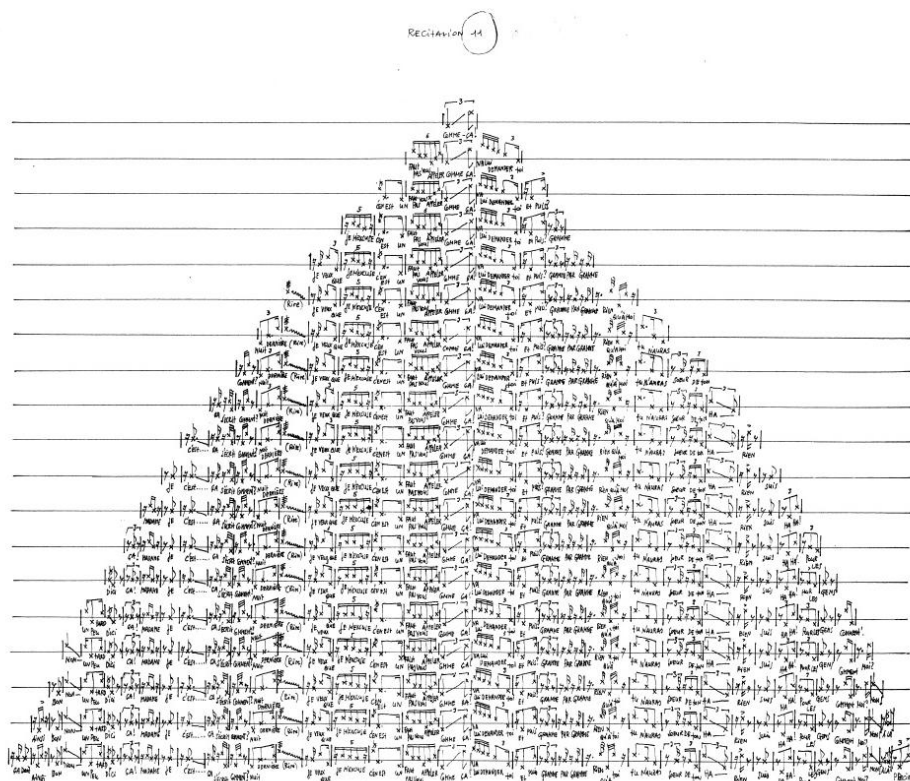


Fig. 41: *Récitation 11*, acumulação piramidal. *Récitations*. Paris: Salabert, 1982.

3.1.1.3 *Récitations* timbrísticas

As peças caracterizadas aqui como **timbrísticas**, *Récitations* 2, 3, 4, exploram a pluralidade sonora da voz falada e indicações cênicas para alterar timbres e contornos frasais.

Cada uma dessas obras possui um número definido de células, que o compositor nomeia como agregados sonoros. Cada agregado contém as seguintes indicações: ritmo, contorno frasal, alturas (escritas em pentagrama), agrupamentos textuais e indicações cênicas.

As indicações cênicas, assim como os agrupamentos textuais, são aplicadas afim de extrair diferentes timbres e evidenciar os contornos frasais da fala, reafirmando o ponto de vista de Durney (1995), que não classifica esta obra como teatro musical. Porém,

observaremos nos tópicos a seguir que certas indicações cênicas interferem além timbre, nas atitudes corporais da cantora, levando-nos a questionar se tal hipótese deve ser considerada em todos os movimentos da obra.

*

* *

Observamos neste tópico como o compositor relaciona as *Récitations* a três modos de organização (melódico, acumulativo e timbrístico), que definem ou delimitam os materiais que serão utilizados, e conseqüentemente, seus elementos estruturais, abarcando todos os movimentos da obra. Assim, temos peças que se desenvolvem através de uma série de alturas e agrupamentos textuais; por acumulação textual partindo dos contornos frasais; e agregados sonoros que comportam diversos parâmetros musicais e cênicos, proporcionando uma diversidade de timbres provenientes da fala.

3.1.2 Tipologia Entoacional

A observação do ritmo na música como metáfora para o ritmo da língua tem sido objeto de estudo por linguistas e foneticistas como durante as últimas décadas. Em linhas gerais, podemos afirmar que Ferdinand Saussure (1857- 1913) utiliza o termo língua pois é parte da linguagem, que por sua vez é o conjunto de convenções sonoras, gráficas ou textuais utilizado tanto de modo individual quanto social.

O estudo comparativo do ritmo na música e na língua se dá primeiramente pela hipótese de que o ritmo da língua era paralelo à velocidade de fala. Como exemplo do uso comparativo de ritmo na música e língua, a Fonologia Gestual utiliza o termo *osciladores acoplados* para explicar o comportamento de gestos articulatórios, como, o som da fala que consiste numa sobreposição gestual de vogais que moldam as consoantes, que por sua vez interrompem o fluxo vocálico.

Dois sistemas rítmicos, mas não estritamente periódicos, como é o caso da fala, podem revelar maior restrição temporal quando sincronizados. Os experimentos de fala sincronizada demonstram que dois falantes, ao ler um mesmo texto, em presença um do outro, reduzem as idiossincrasias temporais de suas falas, agindo como osciladores acoplados (...). Inícios de frases e sílabas se ajustam entre os dois indivíduos na fala sincronizada, assim como as pausas passam a ter a mesma duração. Em diferente proporção, na música

também acontece o mesmo. Consideremos, assim como Cummins faz para a fala sincronizada, que dois indivíduos executando uma peça musical atuam como osciladores acoplados, no sentido de que tem de integrar (ou carrear) seus movimentos para que a peça soe como uma unidade. Na qualidade de osciladores acoplados, o pianista e o cantor, por exemplo, têm de buscar ajustar os ritmos de forma ainda mais precisa do que quando ensaiam suas partes separadamente. (MEDEIROS, B. 2009, pg. 54)

Com o intuito de analisar como Aperghis utiliza o texto em *Recitations*, chegamos a outra metáfora de comparação ritmo música/língua - o termo Tipologia Entoacional, que é o campo de estudo da fonética articulatória e da fonologia que se ocupa das funções prosódicas da fala (ritmo, entonação, acentuação).

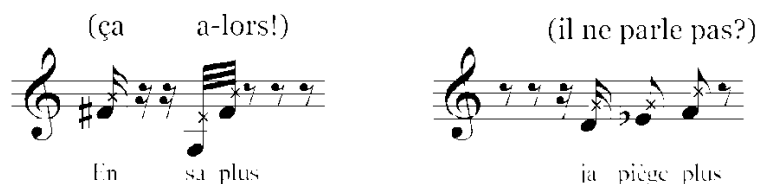
O linguista Luiz Cagliari associa a prosódia à música a partir da noção de ritmo.

Psicologicamente, o ritmo é uma sensação de uniformidade que se repete. (...) Do ponto de vista da linguística cognitiva, podemos dizer que o ritmo é um modelo cognitivo idealizado controlado pelo *frame* espaço-tempo, por meio de um esquema imagético da repetição. (...) Todo objeto que ocorre seguindo um padrão repetitivo aciona a categoria ritmo na mente do indivíduo. (...) O ritmo da fala é semelhante ao ritmo da música. Com relação à expectativa de repetição de saliências marcadas, o que se aplica à música aplica-se à fala. (...) Na verdade, a música depende muito mais da natureza fonética das palavras do que se costuma pensar. Quando a música cantada não bate com a estrutura da língua, o canto pode trazer resultados que logo chamam a atenção do ouvido como sendo estranhos. (CAGLIARI, 2012, pg. 27 a 29)

A fala precede a escrita, que, de acordo com Cagliari, surgiu da necessidade de memorizar registros de contabilidade, e posteriormente abarcou outras formas de expressão da linguagem. Nesse sentido podemos constatar que:

Todos temos a intuição de que existem batidas mais ou menos regulares na fala. Seja porque, corriqueiramente, repetimos frases curtas e descobrimos aí uma pulsação, seja porque recitamos parlendas para nossas crianças, seja porque aceitamos muito melhor uma poesia ritmada do que um texto em prosa ritmado. Enfim, no fluxo contínuo da fala, espontânea ou preparada, é possível perceber ritmo, ainda que em diferentes graus, pois a coordenação temporal da fala parece não ser tão estrita. (MEDEIROS, B. 2009, pg. 51)

Percebemos em algumas das *Recitations* que o compositor desmembra o perfil melódico da fala das frases e o utiliza em outro agrupamento com palavras diferentes, com isso, o estudo da tipologia entoacional se mostra necessário afim de justificar determinadas escolhas de tessitura e contornos frasais.

Fig. 42. *Recitation 2*, agregados sonoros

Na *Recitations 2* o compositor apropria-se da tipologia entoacional da fala no idioma francês para compor agregados sonoros, ampliando a variedade de sons vocais. Assim, essa peça apresenta três camadas de indicações para a performance, sendo:

- Texto de intenção - texto com sentido e significado em francês, em que o compositor extrai os contornos frasais que serão utilizados como modelo de entonação (o texto em francês não será falado).
- Notação musical em *sprechgesang* (representada por um *x* na haste da nota) que dita o ritmo e as alturas com que o texto deve ser falado.
- Texto a ser cantado, sem significado léxico composto por agregados sonoros do idioma francês.

Dessa forma, podemos delinear as possibilidades de execução da obra, em que o intérprete pode escolher a direção da leitura da partitura, a interpretação como um monólogo ou com intenção cênica, se haverá movimento labial simulando um filme com o áudio atrasado, dentre diversas possibilidades.

Em suma, dentro dos agregados coexistem dois textos, sendo que o texto de intenção não é falado, mas fornece os elementos de construção musical (alturas, ritmos e contorno frasais); e o texto introduzido ao agregado, que faz uso de palavras e agrupamentos textuais, deve ser dito com a entoação de um texto cotidiano.

É importante salientar que em oposição a densidade do texto falado, o texto de intenção é leve e cotidiano, como uma conversa fortuita entre conhecidos. As frases do texto de intenção possuem o mesmo número de sílabas do texto a ser falado.

<i>Votre enfant, quel age a-t-il?</i>	Seu filho, que idade tem?
<i>Je l'ai connu tout petit petit</i>	Eu o conheci muito pequeno, pequeno
<i>Il ne parle pas?</i>	Ele não fala?
<i>Oh! Comme c'est rigolo!</i>	Oh! Como é engraçado

Tab. 4. Texto de intenção e tradução para o português

Também notamos que, comumente, o idioma francês é falado no registro médio/grave da voz feminina, e Aperghis observa essa sonoridade da fala quando delimita a extensão vocal entre mi² e sí³, com uso predominante de notas na região grave da voz.

*

* *

De forma menos incisiva, a *Recitations 3* questiona a entonação a partir do padrão rítmico e indicações de afetos que alteram o timbre da voz falada.

O "texto gerador" */Un soir de juin bercés par le flots attendris les iris palissants croissaient au bord de l'onde/* é fragmentado, gerando agrupamentos fonéticos resultantes de uma combinação arbitrária das sílabas. Esses agrupamentos são enunciados de acordo com o ritmo dado. O texto gerador deve ser recitado ao fim da obra, sem nenhuma indicação musical atrelada a ele.

Além da escrita musical, o compositor indica oito modos de entonação, ou afetos, que se alternam a cada compasso da peça acima da partitura, conferindo uma instabilidade emocional calculada à intérprete. São eles: Tom de comando, zombaria, muito elegante, palhaço, amoroso e sensual, proclamando com expressão, secretamente, histérico. Esses modos de entonação fornecerão o contorno frasal à escrita rítmica.

O compositor pede para que se exagere na pronúncia das consoantes e vogais. Os modos de entonação podem ser dispostos de acordo com o intérprete, devendo ser alternados em cada compasso e não repetidos até que as oito indicações sejam expostas, como numa composição serial.

Devido ao uso intenso de propriedades da fala nas *Récitations* 2 e 3, fez-se necessário o estudo das características inerentes aos estudos de fonética gestual, assim, encontramos na Tipologia Entoacional base teórica necessária para ilustrar as escolhas textuais do compositor.

*

* *

A seguir trataremos da análise da obra a partir de dois tópicos:

- Ferramentas composicionais
- Modos de emissão

Esta análise se faz necessária para compreendermos as estratégias composicionais e interpretativas da obra, como tentativa de abarcarem a pluralidade de elementos presentes em *Recitations* que, pelo uso da palavra, requer a observação tanto de parâmetros musicais, quanto linguísticos.

3.1.3 Ferramentas Composicionais

Identificamos como principais técnicas composicionais em *Recitations* os processos que lidam com a repetição, devido ao já citado contato do compositor com obras minimalistas, que nascem do contato de compositores ocidentais como Philip Glass e Steve Reich, com práticas músicas não-Occidentais (africana, indiana e balinesa) e o Jazz.

A repetição enquanto processo formal em composição musical desenvolve-se na segunda metade do século XX, caracterizada nos Estados Unidos como Minimalismo, tendo como principais representantes compositores como Terry Riley (1935), Steve Reich (1936), La Monte Young (1935), entre outros.

De fato, uma das principais preocupações para o desenvolvimento da música de vanguarda era a estrutura, assim, segundo Guiner (1995), a música repetitiva é uma reação americana à complexidade da música serial europeia, baseada em uma forma de estruturação musical construída por processos lineares e repetitivos.

Entretanto, não só os compositores americanos pensavam em alternativas à estruturação serial. Segundo Ferraz (1998), o compositor francês Edgar Varèse abriu caminhos alternativos ao serialismo ortodoxo com sua concepção de composição a partir som.

Varèse constrói suas composições tendo o som como ponto de partida, transformado, submetido a contrações, expansões, espaçamentos, filtrações, alterações espectrais. A *composição a partir do som*. A matéria tornada material: material sonoro. Este material sonoro é que gera, então, a forma musical: *o som é a ideia*, é a sua forma que a música expõe: a forma é visível pois ela é o próprio tratamento, as transformações mesmas do som. Não se trata mais de um material sonoro submisso à forma, como outrora. (...) A importância da obra de Varèse neste momento está ligada ao fato de que, ao invés de trabalhar notas - as alturas - isoladamente, como no serialismo, ou agrupa-las melodicamente como na música tonal e em Schoenberg, ele trabalha com a noção de *massas sonoras* e *agregados sonoros*. (FERRAZ, 1998, pg. 33)

Uma das técnicas de repetição utilizadas em *Recitations*, consiste no *Linear additive process*, traduzido por Cervo (1995) como processo aditivo linear. Essa técnica foi desenvolvida por Philip Glass em suas primeiras obras, resultado da influência da rítmica e estrutura da música indiana adquirida através de sua parceria com Ravi Shankar. Utilizaremos o termo *adição* para designar uma das maneiras com que Aperghis trabalha a repetição em *Recitation 1*.

3.1.3.1 Processos acumulativos em *Récitation 1*

Em *Récitation 1* as alturas fixas relacionadas às sílabas textuais são associadas ao processo de adição, que visa o acúmulo de palavras e agrupamentos textuais. De acordo com observação de Ishisaki (2014, p. 27) "as operações de adição saturam-se em termos de conteúdo, mas não alteram os contornos rítmicos e melódicos prévios da estrutura".

Na *Récitation 1* o material composicional consiste em doze alturas fixas relacionadas a doze palavras monossilábicas pertencentes ao idioma francês. Com base nas possibilidades de diversas disposições das alturas, são construídas frases musicais com maior ou menor concentração de notas, tendo o resultado sonoro similar a uma conversa, ou, a leitura de um texto.



Fig. 44. Série e palavras em *Récitation 1*.

Somente nesta peça as alturas apresentadas na guia consistem em uma série e serão trabalhadas a partir de sua ordem de aparição, sendo assim, a disposição das alturas é também pensada como material composicional. Os fragmentos se formam ora na primeira, ora na sétima altura da série, sem alteração de sua sequência.

A construção da série se inicia com três saltos que se estreitam de sétima maior a quinta justa. A segunda parte da série consiste em dois grupos de três notas com intervalos de um tom ascendente e um semitom descendente. Essa disposição é invertida no segundo grupo. Embora sejam doze alturas, o compositor não trata o material como serial, mas como acumulativo.

Os parâmetros musicais utilizados para simular a voz falada englobam agrupamentos de alturas, ou frases, que possuem duração definida pela aglomeração ou disseminação de elementos, representados por figuras musicais, como fusas. Assim podemos ter agrupamentos que comportam 27 notas, e outros que possuem somente duas ou três, transpondo as relações entre frases e palavras para o contexto musical.

Para tanto, observamos que o compositor estabelece, com base nos monossílabos escolhidos / *tresse femme elle jeune les oeil son lève jeune elle la lie*/, um inventário fonético composto por consoante plosiva [t], consoante fricativa [f, ʒ, z] e consoante lateral [l], e as vogais [ɛ, a, ø, œ, o, õ, i].

É interessante notar que a escolha de tais palavras implica na predominância de consoantes fricativas, sugerindo a sonoridade de sussurros, sendo que a junção das palavras não leva em consideração o significado do texto.

O uso da adição se dá em dois momentos da peça - apresentação da série e reconstituição. A série é apresentada, e a cada repetição elementos são acrescentados seguindo a ordem da série, ou seja, a primeira repetição da série é precedida pelas três últimas alturas da série, a segunda precedida pelas cinco últimas notas, e assim por diante. Não há um padrão de quantidade de notas acrescentadas, porém a ordem de elementos da série permanece inalterada.

The image displays a musical score on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four measures, each labeled with a measure number: 12, 15, 17, and 20. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The series of notes is presented in a specific order, and each repetition adds new elements to the previous one. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: *tresses femme elle jeune les oeil son lève jeune elle la lie* (repeated in different orders across the measures). The score illustrates the concept of 'série e repetições com elementos acrescentados' (series and repetitions with added elements).

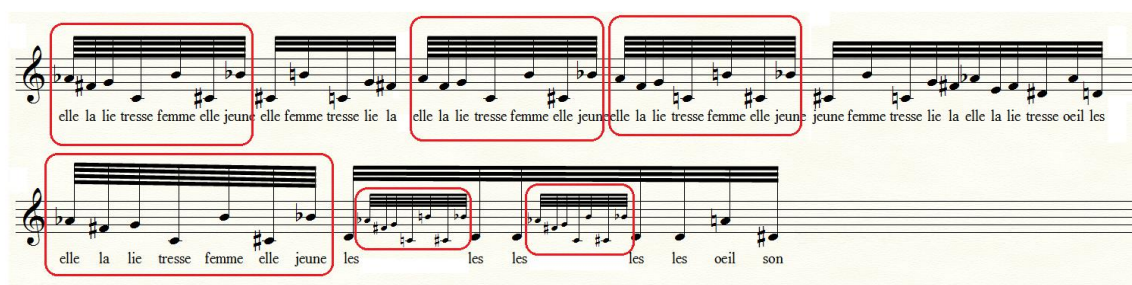
Fig. 45. Série e repetições com elementos acrescentados

O outro exemplo do uso de adição se dá na metade da peça, quando a série é reorganizada iniciando-se no terceiro som com um grupo de três notas. A cada repetição da célula inicial uma altura é acrescentada, concluindo a aparição da série completa.



Fig. 46. Reconstituição da série

No tocante a repetição e processo de adição, Aperghis estabelece um motivo composto pelas três últimas e quatro primeiras alturas da série *lab, fá#, sol, dó, si, dó#, sib*. Esse motivo permeia toda peça delimitando suas seções, ou como interpolação entre as alturas da série. Observamos na figura abaixo o motivo em *apogiatura* inserido em interpolação com alturas da série, segue trabalhado pela subtração linear de alturas dando ênfase a nota *sib*.

Fig. 47. Motivo em *apogiatura* e subtração de elementos

Outras variações do timbre vocal são sugeridas por um esquema numérico proposto na partitura. O compositor sugere ao intérprete a inserção de seis indicadores de modos de ressonância (mãos no nariz, à frente da boca, tapando a boca, entre outras) que alteram o timbre das passagens musicais. Esses indicadores simbolizados por números de 1 a 6 estão dispostos na partitura, acima do trecho que terá o timbre alterado.

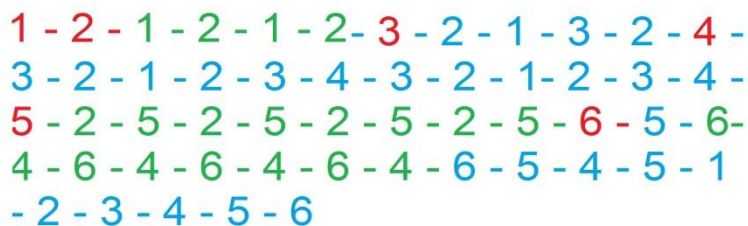


Fig. 48. Ordem de aparição dos indicadores na peça. Em vermelho (primeira aparição), em azul (repetição), em verde (repetição de dois elementos)

O processo exemplificado pela *Recitation 1* é similar ao usado nas *Recitations 5*, 7 e 13 pela associação de uma sílaba à uma altura fixa, e a construção de cada frase remetendo à fluência da fala.

3.1.3.2 Acumulação como estrutura

A repetição é elemento tão importante para a construção dessa obra, que em algumas das *Récitations* (8, 9, 10, 11, 12), os processos acumulativos ilustram graficamente o pensamento do compositor. Aqui cada elemento inserido na primeira linha da obra é repetido, seguido de um elemento novo em sua repetição, e assim sucessivamente, até o fim da peça, resultando em uma composição de estrutura (no contexto do desenho proposto com as acumulações) triangular, e até mesmo piramidal.

Assim, chamaremos de acumulação por estrutura o processo composicional que se auto explica por sua notação, tendo a inserção de um novo elemento a cada repetição, construindo uma partitura com forma geométrica triangular.

A *Récitation 9* tem o processo de acumulação por estrutura explicitado na forma e no resultado gráfico da partitura. A peça possui uma coluna com 19 linhas, sobre o texto /*Parfois je resiste a mon envie vérsans tu jé parfois je lui cede pourquoi donc ce désir*/. Esse é um dos poucos textos que possui significado léxico na obra, e deve ser falado de acordo com o ritmo descrito pelo compositor.

Fig. 49. *Récitation 9*. Paris: Salabert, 1982

O compositor insere a partir da terceira frase, elementos cotidianos como expiração, inspiração, respiração rápida, ofegante e tuberculosa, além de células de altura fixa de curta duração vocalizadas sem texto. A última palavra da frase /*désir*/ é elemento fixo em todas as repetições, pois é o primeiro elemento utilizado pelo compositor. Assim, a partir dela há o acúmulo das outras palavras e sons cotidianos, até a exibição da frase completa na décima oitava repetição por acumulação.

O discurso textual, interrompido por células musicais de curta duração e sons cotidianos sugerem a sonoridade de uma conversa informal não construída somente com palavras, mas por risos, trejeitos, e pequenos silêncios.

*

* *

O processo de adição por estrutura é também utilizado na *Recitation 12*, porém, ao invés do uso de texto rítmico, o compositor opta por escrita em pentagrama, utilizando 12 alturas relacionadas a 12 agrupamentos textuais pertencentes ao inventário fonético

francês, seguindo o mesmo processo de associação texto/altura exemplificado em *Recitation 1*.



Fig.50. Série de alturas da *Récitation 12*

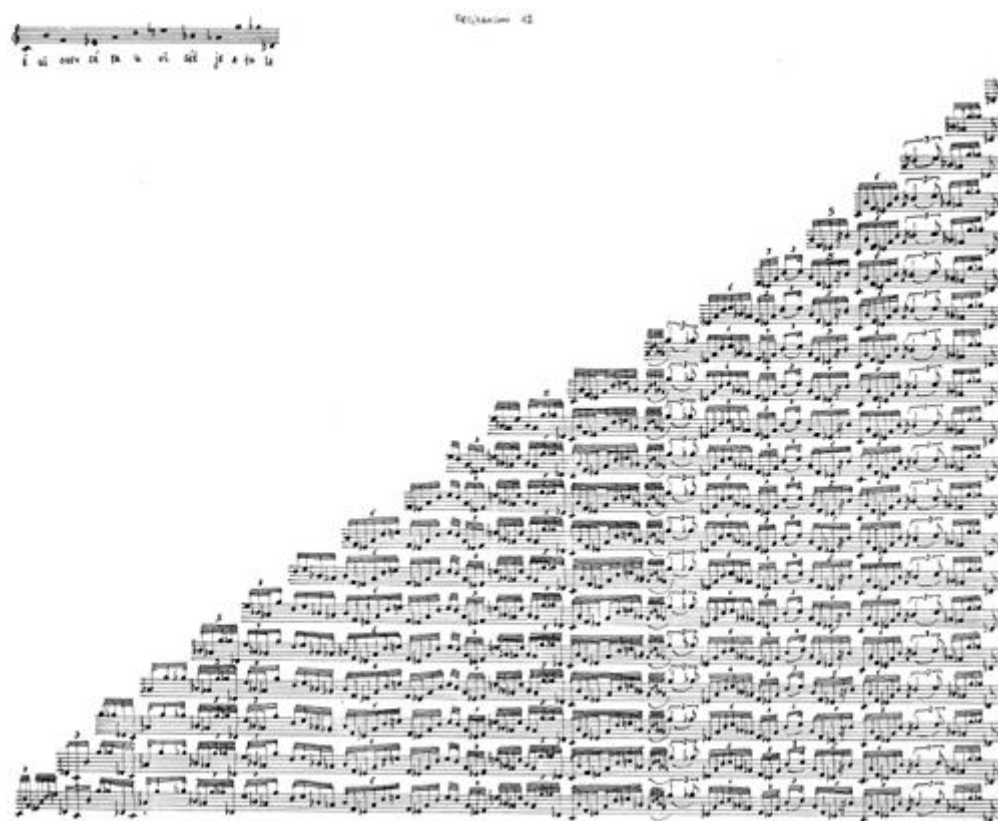


Fig. 51. Acumulação como estrutura em *Récitation 12*

Vinte linhas expõem um elemento fixo, e a cada linha novos agregados são incluídos por acumulação. Esses agregados são constituídos por três ou mais notas e a sequência das alturas obedece a retrogradação da série até a quarta linha.

A partir daí os agregados são constituídos por alturas variadas que sempre obedecem a ordem intervalar em sentido original ou retrogrado, isto é, havendo um agregado de quatro alturas em sentido original começando do quarto som, esse agregado consistirá nas alturas *mib*, *lá*, *ré*, *mi*.

O último elemento da série é usado como elemento fixo da obra. Os agregados se comportam como palavras, com seus próprios contornos baseados nas distâncias intervalares entre as alturas da série. Assim, na última linha da obra o processo de acumulação resultará em 24 agregados.

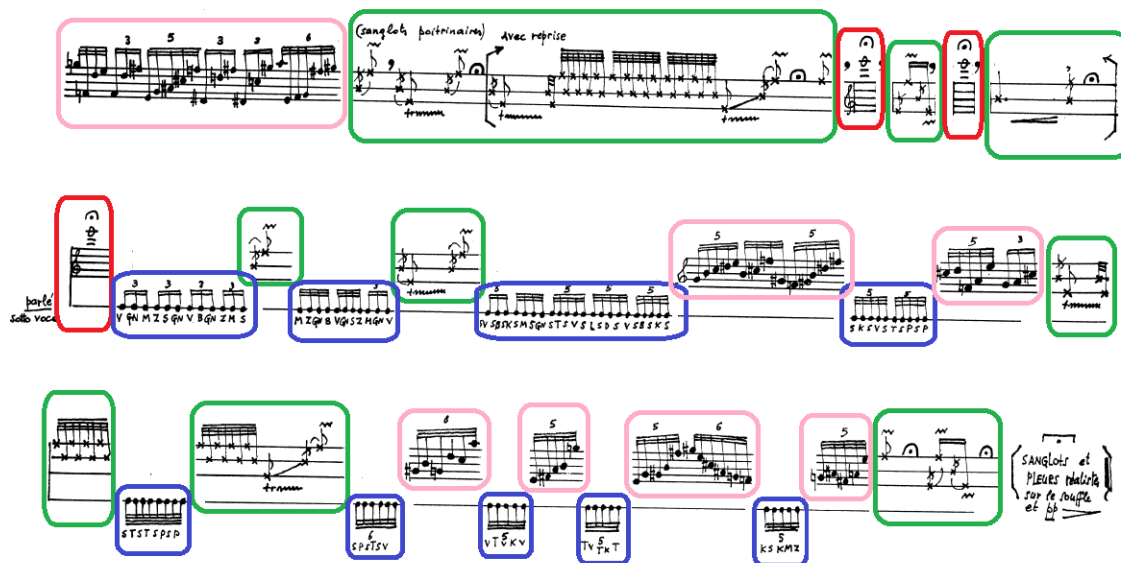
3.1.3.3. Colagem

A colagem, ou *collage*, consiste numa vertente das artes plásticas, popularizada por Pablo Picasso e Georges Braque em 1912, importada para uso musical, que segundo Cope (2001) foi associada a técnicas politonais.

Porém, para os intentos de Aperghis nesta obra para voz solo, a ideia de colagem não se organiza como sobreposição, mas como uma *colcha de retalhos*, dispondo as ideias em blocos sucessivos. Assim são escritas as *Recitations 5* e *7*.

Na *Recitation 5* há uma clara divisão de ideias entre a primeira e segunda parte da peça. Assim, a primeira parte consiste na exploração das alturas de uma série dada, e a segunda parte se trata do processo de colagem de blocos de ideias, tendo como materiais⁵³ (coloridos para a presente análise) - tosse tuberculosa com choro (em verde), altura *mi5* (em vermelho), textura consonantal (em azul), e grupos de alturas advindos da série inicial (em rosa).

⁵³ A execução desses materiais será detalhada no tópico Modos de emissão.

Fig. 52. *Récitation 5 - colagem*

Podemos observar que alguns materiais como a tosse tuberculosa (em verde) possui grande variação em suas aparições, sendo amplamente desenvolvido no início da seção e depois como elemento de ruptura entre outros materiais, com curta duração. A altura *mi5* (em vermelho) permanece inalterada em todas as suas aparições. A textura de consoantes (em azul) ora se estende, ora diminui, sempre associadas a figuras rítmicas de velocidade. As séries de altura (em rosa) estão sempre em grupos de três a seis alturas que devem ser faladas utilizando as sílabas relacionadas a cada nota.

3.1.3.4 Composição por agregados sonoros

Comprendemos como agregados sonoros, grupos de acontecimentos musicais que portam informações como alturas, texto, afetos, e que não possuem um desenvolvimento como material; dialogando com as *caixas de ações* apresentadas no capítulo anterior.

Uma das peças que mais exigem variação timbrística é a *Récitation 4 - Réquiem en Couleurs (dans l'intimité)*. Os timbres são construídos tendo como base os fonemas [n, l, r, v, ʒ] dispostos em 53 *agregados*.

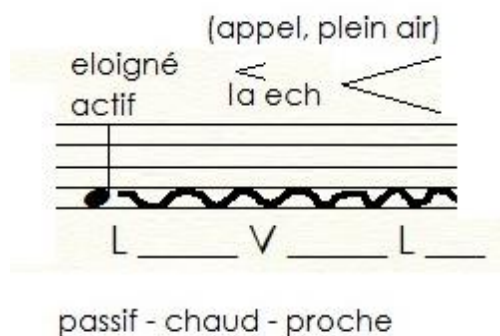


Fig. 53. O agregado em *Recitation 4*

Nesta obra, cada agregado contém quatro categorias de timbre e suas oposições que tentam descrever como será a emissão vocal. Com base na partitura, consistem em:

- Som ativo ou passivo: O som que executa uma ação e o som que existe fora do cantor.
- Paisagens quentes ou frias: Sensações que influenciam o timbre (por falta de indicações do compositor, o intérprete qualifica como essas sensações serão executadas).
- Sons próximos ou distantes: O intérprete controla o parâmetro dinâmica.
- Repulsão ou atividade: Influi no timbre que o intérprete usará para expressar essa categoria.

Assim, cada agregado deve ser exaustivamente estudado para se obter as interações entre essas quatro categorias e oposições.

Além disso existem os *episódios*, sílabas e indicações de interpretação localizadas acima dos agregados, acrescentados como uma intervenção aos sons contínuos sustentados pelas consoantes [n, l, r, v, ʒ] (ver figura 4).

Os agregados são dispostos em linhas e colunas, e o intérprete escolhe se a leitura se dará de forma horizontal ou vertical. Para o compositor, cada agregado possui uma duração média de 30 segundos, porém o intérprete possui autonomia para determinar a duração de cada um deles.

O compositor propõe que todas essas informações sejam estudadas e ponderadas pelo intérprete, porém elas não serão apreendidas pelo público na escuta, de fato, a escuta revelará dois planos sonoros que consistem nas oscilações entre os fonemas sustentados e os episódios que irrompem a textura consonantal com ataques de vogais.

Assim, muitos intérpretes têm optado por ignorar as categorias de timbre e suas oposições, utilizando apenas os fonemas sustentados e os episódios, devido à dificuldade de execução e a impossibilidade de realizar ou transmitir todas as informações propostas pelo compositor.

*

* *

Seguindo a discussão sobre composição por agregados sonoros, *Recitation 2* é um exemplo de escrita aberta, em que o intérprete decide a dinâmica e o andamento da obra, bem como a ordem de execução dos agregados, que aqui possuem um menor número de informações que em *Recitation 4*.

A peça possui 63 agregados, dispostos em 9 linhas e 7 colunas. O plano de dinâmicas é definido no decorrer das linhas, assim, a primeira linha é lida em *ppp* e essa intensidade aumenta gradualmente até chegar a última linha, alcançando o *ff*.

Da mesma forma, o andamento é alterado no plano vertical, isto é, no decorrer das linhas, assim, os agregados dispostos na primeira coluna devem ser executados em andamento *lento* e pouco a pouco se alterar até chegar ao *presto* na última coluna, como se pode observar na imagem acima.

Aqui, cada agregado possui dois textos, como abordado na fig. 42, sendo que o texto acima da pauta consiste em texto de efeito, e o texto abaixo da pauta deverá ser falado. Esse texto não possui significado léxico, mas deve ser dito com a mesma entonação do texto de efeito, escrito em francês.

- Para uma versão cênica, o intérprete deve dizer o texto de intenção nos espaços "brancos" de modo "mudo" (apenas o movimento dos lábios) antes da execução dos agregados correspondentes, simulando filmes com áudio atrasado do vídeo.
- O intérprete deve tentar dobrar a velocidade do movimento dos lábios para obter um resultado próximo.
- As indicações de tempo são válidas para o interior dos agregados, mas não para os espaços em branco que os separam.
- Sobre as questões musicais da obra, o compositor utiliza 11 alturas, excluindo o *dó#*. O compositor utiliza alturas congeladas *dó3*, *ré3*, *mib3*, *mi2*, *fá3*, *fá#3*, *sol2*, *sol#2*, *lá2*, *sib2*, *si3*. Assim, temos como nota mais grave *mi2* (registro inexistente na tessitura de possíveis intérpretes, que consideraremos neste trabalho como a altura mais grave possível que a intérprete pode emitir), e *si3* como nota mais aguda.
- Essa alternância entre as oitavas da obra explicita a escolha do compositor em trabalhar predominantemente com saltos de 2^{as}, 3^{as} e 7^{as} ascendentes ou descendentes.
- Alguns dos agregados tem sua disposição musical repetida, porém o texto a ser cantado e o texto de intenção são outros:

Agregado de aparição	Agregado repetido
l. 1 - c. 1	l. 2 - c.4
l. 2 - c. 2	l. 2 - c. 6
l. 2 - c. 3	l.3 - c. 6
l. 6 - c. 2	l. 6 - c. 5
l. 3 - c.3	l. 4 - c.3
l. 4 - c. 1	l. 5 - c. 7
l. 5 - c. 1	l. 5 - c. 5
l. 6 - c. 3	l. 6 - c. 7

Tab. 5. Primeira aparição e repetição dos agregados. l=linha, c=coluna em que os agregados estão localizados.

O texto a ser cantado/falado consiste na alternância de monossílabos provenientes do idioma francês /*ce, la, seul, et, en, rage. mon, jamais, plus, de, piège, rien, ça, les ténèbres, cela, depuis, siège*/ vogais e fragmentos textuais com sonoridades que remetem ao francês [*eul, a, é, i, sa, ségea, lage, pluge, cege, rage, sel, rim, saim, jace, sen, alles, sul, ruse, sai*] e ao latim /*us. leus, ul, sulnetos, ed, et, sul, jalus, ja, seulet, let rin, jaüs. eult*/.

Assim, o compositor propõe uma sonoridade familiar ao francês sem dizer nada com isso, ou seja, Aperghis propõe um texto com todas as inflexões do idioma habituais em uma conversa banal (devido ao texto de efeito), num texto que não possui sentido léxico mas provoca uma familiaridade ao público pelo uso de fragmentos de palavras conhecidas, da sonoridade de palavras em desuso e até mesmo palavras inexistentes.

Esse tipo de abordagem do texto também pode ser visto em obras como as anti-óperas *Aventures* (1963) e *Nouvelles Aventures* (1965) de György Ligeti (1923-2006), que utiliza esse recurso para subverter o enredo, e assim, todas as potencialidades advindas do texto passíveis de interpretação.

*

* *

Constatamos neste tópico o modo com que o compositor relaciona os procedimentos composicionais aos materiais utilizados como forma de organizar o discurso composicional.

Identificamos que as peças que utilizam séries de alturas fixas possuem abordagem por repetição, peças que tem sua estrutura retratada no modo de escrita são associadas a processo de adição, as peças que possuem diversos modos de emissão são tratadas por colagem, e peças que são organizadas por agregados sonoros, totalizando ao menos quatro ferramentas composicionais que dão sustentação e constante variação à formação voz não acompanhada.

3.1.4 Modos de emissão

Em *Recitations*, assim como em várias peças para voz não acompanhada, timbres propostos por experimentação requerem novas representações gráficas que explicam ou exemplifiquem seus modos de emissão, que consiste no âmbito textual - com agrupamentos fonéticos sem significado, ruídos gerados pela fala ingressava, além das variadas possibilidades obtidas por maior ou menor pressão de ar durante a fala e o canto.

As *Recitations* 4, 6, 7, 13 e 14 são exemplos do uso de modos de emissão variados, que também figuram em outras obras do repertório para voz não acompanhada.

*

* *

A *Recitation 6* utiliza seis modos de emissão distintos como material composicional. Logo no início da peça o compositor indica 12 alturas fixas relacionadas a 12 fragmentos de palavras, que desta vez não tem relação com o idioma francês, sendo que uma delas não é descrita como nota musical (mas como quadrado que se deve cantar o mais grave possível com som rouco) e outra, o *mi5*, utilizado em outras peças como altura o mais agudo possível.

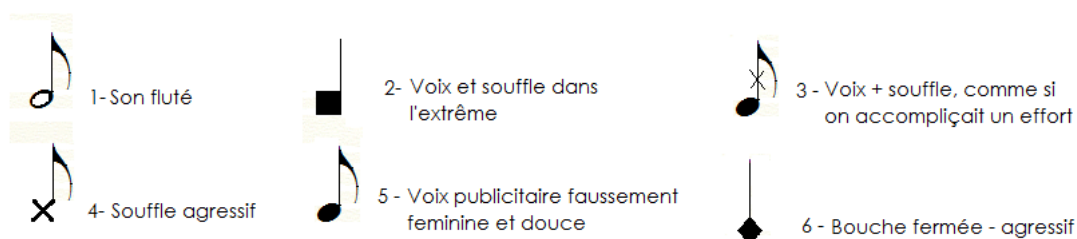


Fig. 55. Modos de emissão em *Recitation 6*

Podemos notar que essas seis representações de modos de emissão, ou técnicas estendidas para a voz se valem de signos musicais já utilizados em música para designar outras demandas sonoras, ou seja, tanto nessa obra quanto em *Sequenza III*, o intérprete deverá estabelecer esse novo alfabeto de notações relacionando os signos a seus significados momentâneos.

Os 6 modos de emissão (M. E.) utilizados, considerando ordem da primeira e segunda linha foram traduzidos por mim, e combinam as indicações do compositor às minhas tentativas de execução para chegar ao timbre requerido, sendo:

1. Som flautado - como se fosse assoviar, imitando uma flauta de madeira: O som é produzido com a coluna de ar perceptível, ou audível (o que a formação de cantores líricos não costuma utilizar). Essa notação se relaciona às 12 alturas fixas descritas na pauta, porém pela coluna de ar audível na produção do som, os agrupamentos fonéticos são deformados pelo movimento dos lábios que compromete a realização correta dos fonemas.
2. Voz no extremo grave - rouca: Esse modo de emissão faz com que o som vá para a laringe e assim, o cantor precisa ampliar o espaço da garganta.
3. Voz + respiração - como se realizasse um esforço: As alturas estão associadas aos agrupamentos fonéticos, e para que essa impressão de esforço esteja presente no timbre, o ar precisa deslizar pela laringe, além de uma pequena tensão na garganta.
4. Respiração agressiva sem som: Para emitir esse som o cantor deve liberar todo o fluxo de ar o mais rápido possível em um único sopro. Embora o compositor escreva esse modo de emissão em alturas na pauta, ele não possui altura fixa, mas um ruído.
5. Voz publicitária - falsamente feminina e doce: As notas são faladas e não cantadas, e deve se falar as frases musicais com a naturalidade e fluência de uma conversa.
6. Boca fechada - agressivo: As alturas representadas por losango não devem ter os fonemas emitidos, mas consiste no rompimento dos lábios fechados por uma coluna de ar com muita pressão.

Diferentemente de outras *Recitations* - nas quais é óbvia a utilização da voz falada no francês, utilizando a região grave da voz como característica da tipologia entoacional do idioma, o compositor utiliza uma ampla extensão vocal para delinear a fala, talvez por não se tratar da exploração do idioma, mas de sílabas aleatórias. Assim a peça é desenvolvida por alternância de modos de emissão por meio da notação desenvolvida pelo compositor.

Em alguns momentos da peça, o compositor utiliza alturas fixas que se repetem em determinadas figuras de tempo. A cada repetição de uma altura fixa o compositor intercala modos de emissão explanados acima, produzindo uma imensa gama de timbres.

Nos compassos 15 a 17 os modos de emissão 1, 4, 5 são utilizados na altura *dó3*. No compasso 21, os modos de emissão 1, 2, 4, 5, 6 trazem uma nova textura com a oposição de som liso contínuo e som pontual.



Fig. 56. Alturas fixas e modos de emissão

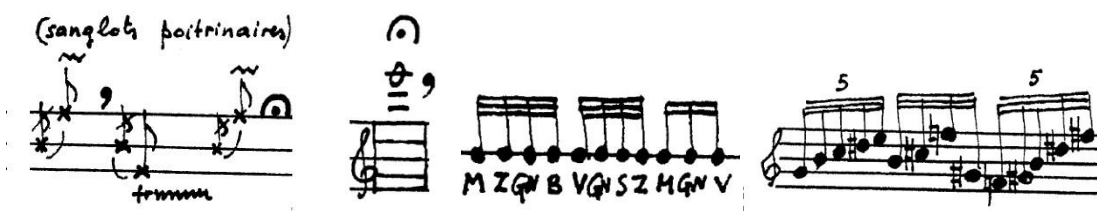
Deve-se observar que sucessão de alturas fixas (*fá4*) no fim da obra com a alternância entre os modos de emissão 1 e 5, uma operação difícil para o cantor, pois a altura (*fá4*) é o limite, ou região de passagem entre a voz de peito e voz de cabeça para determinadas vozes femininas, assim, a alternância entre o som flautado e a voz publicitária pode causar tensão na glote e até mesmo a quebra da nota.

*

* *

A parte A da *Recitation 5* tem construção semelhante à de *Recitation 1*, em que o compositor agrupa frases em células de três a sete semicolcheias ou fusas, indicando assim a alternância entre andamentos de cada grupo por figuras rítmicas, já que não há indicação de andamentos na obra.

Porém, na parte B, há uma ruptura estética em que o compositor utiliza quatro modos de emissão vocal, explorando-os em alternância, ou, colagem, que consistem em: tosse tuberculosa com choro; altura *mi5* que pode ser executada como um grito o mais agudo possível (visto que nem todas as vozes femininas alcançam esta altura); textura consonantal; células exploradas na seção anterior.

Fig. 57. Modos de emissão vocal em *Recitation 5*

A exploração dos materiais por colagem culmina no fim da peça com soluço e pranto realista com respiração até chegar a dinâmica *pp*. O modo de produção do soluço é explicado pela foneticista Thaís Cristófaró como:

Um fenômeno no qual contrações espasmódicas e involuntárias do diafragma, seguidas do fechamento da glote, levam a uma inspiração rápida e curta, não sincronizada com o ciclo respiratório. Através dos movimentos de distensão e relaxamento do diafragma, o ar é forçado a entrar no estômago, mas logo é expulso, com um ruído característico. O soluço benigno geralmente pode ser resolvido ao forçar o diafragma a funcionar junto com a respiração, interrompendo o ciclo respiratório durante alguns segundos. (CRISTÓFARO, 2016)

A catalogação e observação dos modos de emissão de sons cotidianos (tosse, soluços, etc..) é de grande importância para a execução de obras que fazem uso desses recursos, afim de mostrarem ao executante caminhos para que ele opte por formas de produzir esses sons sem grandes malefícios ao seu aparelho fonador.

*

* *

A *Recitation 7* emprega três modos de emissão distintos que se desenvolvem por alternância e colagem. O **material 1** é o legato entre as alturas *dó#3* e *ré3* associadas as sílabas *Ro aû* sempre como *morphing* de vogais⁵⁴. O compositor trabalha esse material variando as durações dessa nota, mas nunca interrompe essa textura com pausas, somente intercala a outros materiais. O uso desse material é predominante no início da obra, tendo aparições que diminuem progressivamente até se reduzir a uma pequena célula nos momentos finais da peça.

⁵⁴ *Morphing de vogais*: Transição gradual entre duas vogais. O assunto é abordado na dissertação de mestrado da autora (OLIVEIRA, 2014).

O **material 2** envolve o som de palmas e a altura *mi2* com a sílaba *ha* emitida durante a respiração. Como já apresentado em outros tópicos, as alturas *mi2* e *mi5* formam a tessitura da obra e não estão presentes em sua totalidade na maioria das vozes, assim, consideramos que o intérprete deve executar essas alturas como som mais grave ou mais agudo possível.

O **material 3** lida com uma série de alturas fixas dispostas por intervalos de 2^a menor, 3^a e 7^a. O compositor relaciona cada altura da série com sílabas, como em outras *Recitations*, porém, os agrupamentos textuais são formados por muitas consoantes e poucas vogais, dificultando a pronúncia.

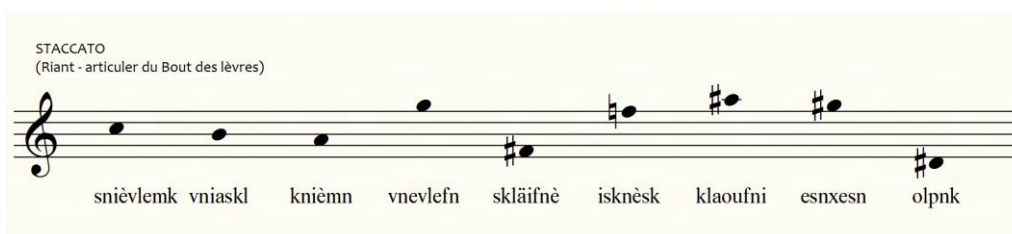


Fig. 58. Série e agrupamentos textuais de *Recitation 7*

Na prática, os agrupamentos textuais não são totalmente factíveis, ou seja, nem todos os fonemas serão pronunciados em células compostas por figuras como fusa e semifusa que sugerem fluência e rapidez na execução, fazendo oposição ao primeiro material⁵⁵.



Fig. 59. Células musicais relacionadas a sílabas

⁵⁵ Sob ponto de vista de executante, nas células musicais relacionadas a tais agrupamentos textuais existe a dificuldade técnica em emitir as notas *sol*, *sol#*, *lá#*. Quando o cantor precisa emitir essas notas, há um planejamento do espaçamento entre língua e palato mole, para que o som da vogal seja emitido livremente. Supondo que o compositor conhece bem as questões inerentes a técnica vocal por sua experiência na escrita de ópera e teatro musical, a proposta é exatamente contrária a técnica.

Considerando a quantidade de consoantes requerida para cada altura, e a rapidez com que esses agrupamentos devem ser falados, o resultado sonoro não terá espaço suficiente para reverberação no aparelho fonador, mas valorizará os harmônicos agudos.

Nos últimos momentos da peça o compositor utiliza **material 4** - a notação de *sprechgesang*, com finalidade diferente da empregada por Schoenberg. Aperghis indica com essa notação que a nota deve ser emitida durante a respiração, o que é chamado de canto ingressivo, ou, emissão ingressiva, em obras de compositores como Jorge Antunes em *Cromofonética* para coro misto (1969) e György Ligeti em *Aventures* (1963).

O trecho deve ser falado com inspiração, ou seja, com fluxo de ar ingressivo que enche os pulmões. O processo é contrário ao da fala normal com corrente de ar egressiva. A voz, nesse caso, é acompanhada de um ruído interativo produzido pela vibração da úvula e da faringe. A maioria das línguas usa somente a corrente de ar egressiva. (ANTUNES, 2007, pg. 33)

A estrutura é claramente indicada pelo compositor pela disposição dos materiais, tendo a primeira seção em andamento livre e frases de longa duração compostas pelo primeiro material. A segunda seção é mensurada por compasso binário, em que os materiais aparecem de maneira concisa. A terceira parte, uma coda *senza batuta*, é uma reiteração da primeira seção em andamento livre, porém as durações são mais longas, terminando com som flautado e a indicação *suspirando*.

Na figura abaixo pode-se observar como esses materiais são desenvolvidos ao longo da peça. Associamos cores aos materiais expostos a cima afim de melhorar a compreensão sobre a disposição dos materiais, sendo: material 1- azul, material 2- rosa, material 3- vermelho, e material 4- em verde

Fig. 60. *Récitation 7*

Desta forma percebemos a divisão da disposição de cada material na peça. O material 1 em azul é predominante até o terceiro pentagrama e depois diminui consideravelmente, até ser apresentado sem repetição das alturas que o compõe. O material 2 consiste em pontos de interrupção de desenvolvimento dos materiais 1 e 3. O material 3 é o mais variável, pois é desenvolvido através da série de oito alturas, apresentado em células com poucas notas que posteriormente são expandidas e dispostas em "cascata" (2º e 3º pentagramas), e na segunda parte da obra as pequenas células reaparecem até o fim da obra. No último pentagrama da peça, todos os materiais são reapresentados.

3.1.4.1 A respiração como modo de emissão

A *Recitation 14* explora a fala após o ciclo da respiração, ou seja, o cantor deve falar o texto depois de respirar, inspirar e reter o ar por alguns segundos. O texto possui uma estrutura fixa na primeira parte de cada verso, porém, na segunda parte uma palavra é acrescentada ou suprimida.

Recitation 14

Reprise ad libitum

Retenir le plus longtemps possible

expirer
(sans renouveler son souffle)

ca 120

ca 40

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

8

3.1.4.2 A voz como instrumento de percussão

Podemos observar na prática de música popular uma certa tradição no tocante a voz que reproduz o som de instrumentos de percussão, como é o caso da técnica de *beatbox*, que surgiu nos guetos de New York na década de 80 e consistia na arte de imitar instrumentos com o corpo.

Porém, antes da prática do *beatbox* se espalhar, Aperghis expande o uso da voz feminina através da escolha dos fonemas associados aos registros sonoros de instrumentos de percussão e as alturas das notas que os correspondem na *Recitation 13*.

Como em outras peças aqui apresentadas, o compositor elenca 12 alturas à 12 agrupamentos textuais, porém, nesta peça esses elementos são relacionados a instrumentos de percussão. Assim, cada altura terá um timbre particular composto pelos agrupamentos textuais, bem como, a ideia de timbre do instrumento de percussão que o intérprete tem em mente.

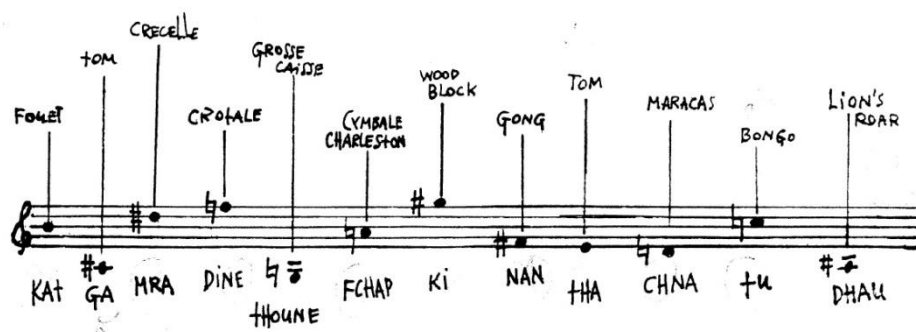


Fig. 62: Série de alturas, instrumentos e agrupamentos fonéticos

Apresentamos uma tabela constando altura, instrumento a ser "imitado" com agrupamentos textuais, sugestão de representação fonética (que poderá auxiliar interpretes na representação de tais signos), e a justificativa da escolha dos signos de transcrição.

Altura	Instrumento	A. text.	T. fon.	Justificativa
<i>Sí3</i>	Chicote	Kat	[ka̯]	O [k] simula o ataque do chicote, e o [̯] desvozeado (sem vibração das cordas vocais) representa a decaída do som, representado somente pelo toque da língua nos alvéolos.
<i>Dó#3</i>	Tom	Ga	[gã]	Quando a membrana do tom é percutida o ataque é explosivo, então a vogal curta representa a rápida ressonância do tambor.
<i>Ré#4</i>	Chocalho	Mra	[m̃ra]	Aqui o som de [m] é extracurto, servindo como trampolim para a vibrante [r].
<i>Fá4</i>	Crotales	Dine	[dĩ]	A transcrição reduz o dissílabo a monossílabo nasal.
<i>Sol2</i>	Bumbo	Ffoune	[fun]	O duplo f do agrupamento textual indica apenas ênfase dessa consoante.
<i>Lá3</i>	Chimbal	Fchap	[fʃa̯p]	O compositor utiliza duas consoantes fricativas, resultando similar a um ruído branco, e a vogal é utilizada somente para que haja vibração das cordas vocais. A consoante fricativa interrompe o agrupamento textual.
<i>Sol#4</i>	Woodblock	Ki	[ki]	A vogal frontal caracteriza o som seco, aberto e de curta duração do instrumento, além de oferecer mais espaço para que a nota seja emitida sem maiores tensões. Caso a vogal [i] fosse empregada nessa altura, o som seria mais pontudo e anasalado.
<i>Fá#3</i>	Gongo	Nan	[nã]	Apesar do timbre do gongo ser mais complexo que essa representação fonética, o uso dos sons nasais.
<i>Mi3</i>	Tom	Tha	[tʃa]	Não houve alteração de pronúncia dos agrupamentos.
<i>Ré3</i>	Maracas	Chna	[ʃna]	Não houve alteração de pronúncia dos agrupamentos.
<i>Dó4</i>	Bongo	Tu	[tu]	A vogal meio fechada [u] se aproxima da sonoridade do instrumento.
<i>Lá#2</i>	Cuíca	Dhall	[dʒou]	Na região grave, o som da cuíca se assemelha ao rugido de leão.

Tab. 6. Representação dos agrupamentos textuais de *Recitation 13*.

O compositor indica que o intérprete pode substituir os sons da esquerda para direita (ver fig. 62), proporcionando novas possibilidades de sonoridade. Durante a peça, o intérprete não deve se fazer notar respirando, assim, quando o fizer, deve utilizar o sopro ingressivo mudando consequentemente o som de algumas notas.

Em andamento igual a 60 bpm., as notas são agrupadas em células de quatro notas separadas por intervalos de 7^a, e saltos mais amplos, como de até duas oitavas, para distinguir os sons que representam instrumentos graves (tom, bumbo, cuíca), médios (chicote, chimbal, gongo, tom, maracas, bongo) e agudos (crotales, woodblock).

Não há alteração de tempo e nem da disposição dos agrupamentos sonoros, porém, o uso desse amplo plano de alturas remonta à polifonia simulada das invenções de J. S. Bach para instrumento solo, em que a alternância de planos de alturas dá a ilusão de três melodias acontecendo ao mesmo tempo.

3.1.5 Considerações sobre a obra

Mais que uma análise das quatorze *Récitations*, nos parâmetros musicais e linguísticos, este capítulo propôs uma introdução ao pensamento composicional de Georges Aperghis com a finalidade de encontrar exemplos de estruturas que sustentem obras para voz não acompanhada, que não possui enfoque na tradição vocal, mas na observação dos sons cotidianos e da fala.

A partir de influências minimalistas baseadas na repetição e em processos aditivos, desenvolvidos na segunda metade do século XX, bem como colagem, podemos identificar a utilização do texto como material musical e estrutural, evidenciado na própria notação da partitura.

Além disso, entramos nos domínios da linguística para tentar compreender as escolhas de tessituras e exploração sonora do idioma francês, e descrever os fonemas utilizados na obra através da teoria da Tipologia Entoacional.

Também analisamos os principais modos de emissão que são baseados na maior ou menor pressão de ar na execução da obra, que modificam o timbre da voz com a adição de ruídos faríngeos e fala/canto ingressivo.

Como resultado dessas pesquisas, a obra própria *Vox Populi* foi desenvolvida para voz solo, se apropriando de técnicas composicionais utilizadas por Aperghis, no contexto do idioma português brasileiro, mas de modo inverso, partindo de um texto com significado léxico utilizando apenas sua sonoridade como principal material composicional.

3.2 Vox Populi (2016 - 2018) - Relato composicional

A obra Vox Populi, para voz não acompanhada, em três movimentos, surgiu da observação de um "vídeo viral" do *youtube*, em que o cantor Caetano Veloso, durante uma entrevista no programa *Vox Populi* em 1978, responde a uma das perguntas de modo inusitado. < <https://www.youtube.com/watch?v=3GFDfaxADrk> > acessado em 09/07/2018.

Meu interesse e fascínio pela voz falada/ cantada e suas particularidades rítmicas e idioletais nasceu durante a graduação em Composição Musical na UFG, quando tive contato com o trabalho do Prof. Dr. Estércio Marques Cunha. Durante o mestrado, sob supervisão da Prof. Dr^a. Denise Garcia, desenvolvi trabalhos para orquestra e voz, música de câmara, e eletroacústica que exploravam a fala⁵⁶.

Em busca de variedade de material composicional afim de desenvolver uma composição para voz não acompanhada, me deparei com a fala de Caetano Veloso, que contém variados contornos frasais, ritmo, afetos como ironia, indignação e tédio, palavras marcantes no discurso como *não* e *burro*.

O texto do vídeo consiste nas seguintes frases: *Não, você é burro cara, que loucura, como você é burro, que coisa absurda, isso aí que você disse é tudo burrice, burrice. Eu num, num, num, num consigo gravar muito bem o que você falou por que você fala de uma maneira burra, entendeu?*

Constatei na fala de Caetano o sotaque baiano e pausas breves durante o discurso, com isso, seccionei o texto em sete frases. Através do livro *Fonética e Fonologia do Português* de Thaís Cristófar (2012), pude fazer a transcrição fonética do texto para o português, observando as particularidades do sotaque baiano.

Para a delimitação do material composicional, opto por apontar as consoantes utilizadas no texto [b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, s, t, v]. Esse grupo possui predominância de consoantes oclusivas, ou seja, consoantes em que os articuladores produzem uma obstrução completa da corrente de ar através da boca.

⁵⁶ *Noturnos*, para quarteto vocal e orquestra (2012), *Apelo I* (2013) eletroacústica baseada no vídeo viral *A gaga de Ilhéus, Perspectiva da Alegria* (2014) para duas vozes e cinco instrumentos, analisadas em trabalho anterior (OLIVEIRA, 2014).

QUADRO FONÉTICO SONORO

Baseado no Quadro Fonético Internacional (IPA-2005)

• CONSOANTES* (mecanismo de corrente de ar pulmonar)



	Bilabial	Labio-dental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retrofl.	Palatal	Velar	Uvular	Faringal	Epi-glotal	Glotal
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ	ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ			
Africada				tʃ dʒ								
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ	ɦ ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ								
Vibrante	ʙ			r					ʀ			
Tepe (ou flepe)				ɾ		ɽ						
Flepe lateral				ɻ								
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ				
Aprox. lateral				ɭ		ɮ	ʎ	ʟ				

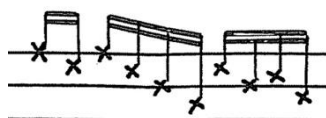
* Em relação aos símbolos que aparecem em pares, o símbolo da direita representa uma consoante vozeada.
 * As áreas em cinza denotam articulações que considera-se serem impossíveis.

Fig. 63. Quadro fonético sonoro. As consoantes em verde constituem o conjunto consonantal português brasileiro.

Após esse processo, fiz a transcrição fonética das sete frases, bem como a descrição do ritmo e contorno frasal em pauta de três linhas (grave, médio e agudo), observando as particularidades dialetais e as elisões feitas pelo falante, considerando a diferença das palavras inseridas na transcrição alfabética do idioma e a fonética:

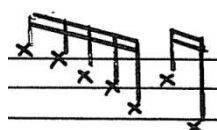
1. [nã, se ε buhɐ kara ki lookura]

não cê é burro cara, que loucura



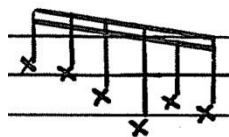
2. [komɐ vose ε buhɐ]

Como você é burro



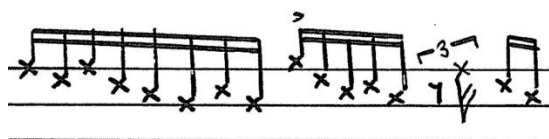
3. [ki coizabisuhda]

Que coisa absurda



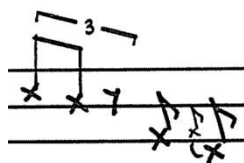
4. [issai ki vose disie tudo buhici, buhici]

Isso aí que você disse é tudo burrice, burrice



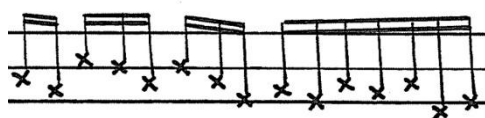
5. [eu nũ, nũ, nũ]

Eu num, num, num,



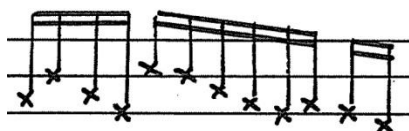
6. [nũ kōsigrava mũitu bem u ki vose falou]

Num consigo gravar muito bem o que você falou



7. [puhki vose fala diuma maneira buha]

Porque você fala de uma maneira burra



Assim, o material utilizado na obra foi delimitado primeiramente como: grupo consonantal, grupo vocálico do português brasileiro, e o texto seccionado em sete partes, contendo o ritmo e o contorno frasal da fala.

Nesta música, embora seja utilizada a notação em pauta de cinco linhas com alturas definidas, as frases não devem ser cantadas, mas, faladas, considerando e mantendo a fluência da fala de acordo com o ritmo e os contornos frasais derivados do texto, salvo quando houver notas de longa duração.

A análise será apresentada a seguir a partir das secções em movimentos que delimitei na primeira versão de *Vox Populi* (2016). Em 2018 reescrevi a obra integrando todos os materiais composicionais em apenas 1 movimento, pois me pareceu que na primeira versão da obra, principalmente no *movimento 1*, a exploração cíclica a que submeti meu material composicional se repete por muito tempo. No anexo deste trabalho estarão a primeira e a segunda versão da obra.

Movimento 1

Para compor esse movimento da obra, opto pela escolha de quatro materiais sonoros, sendo o primeiro a palavra *não*, o segundo uma série de consoantes derivadas do texto, o terceiro os textos que se agrupam progressivamente, da mesma forma que se desfragmentam em determinados trechos da peça; e o quarto se caracteriza pelo uso da respiração e inspiração representadas por consoantes fricativas glotais.

A seguir, descrevo os quatro materiais composicionais utilizados:

Não - No vídeo, Caetano inicia seu discurso com a palavra *não* em tom enfadonho, tedioso. Assim, em cada aparição da palavra na peça, os elementos fonéticos ou musicais são alterados. Na primeira aparição, somente a letra [n] é utilizada no registro médio da voz em *portamento*, e depois no registro agudo em *glissando*. Na terceira aparição temos os fonemas [n, ã] durante o *glissando* em grande âmbito de alturas. No terceiro sistema da peça [n] na região grave da voz, e em seguida os fonemas [nã] na região média da voz.

A palavra *não* será integrada gradualmente, como uma ruptura dos grupos textuais de grande densidade, sendo que sua duração se torna mais longa à medida que os grupos textuais diminuam.

Consoantes - A textura percussiva de consoantes retiradas do texto [b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, s, t, v] é construída sem a presença de vogais (consoantes desvozeadas não possuem vibração das cordas vocais, resultando em ataque percussivo), e possui duas representações: pauta de uma linha que evidencia as figuras rítmicas, e pauta de três linhas que apresenta os contornos frasais derivados das sete frases do texto, desintegrados e representados apenas pelas consoantes ao invés de sílabas.

Textos - Os textos foram musicados de acordo com o contorno frasal observado no vídeo. Como trabalho posterior, identifiquei notas próximas ou exatas e transpus a uma oitava acima, para que se adequasse a tessitura da voz feminina; A seta para baixo que aparece em lugar de nota em agrupamentos já no primeiro sistema indicam que essa nota deve ser emitida o mais grave possível, visto que consistia em um *mib2*, altura que nem todas as vozes conseguem atingir.

São utilizadas apenas as três frases iniciais do texto. A escolha das notas que formam esses agrupamentos de alturas não segue o processo serial utilizado por Aperghis em *Récitations*, mas sim as alturas faladas pelo emissor, deste modo, algumas alturas são repetidas num mesmo agrupamento, mas com texto diferente.

Do ponto de vista fonético, não utilizei sílabas aleatórias, mas o texto transcrito foneticamente, omitindo a palavra *burro* dos dois primeiros sistemas, já que é uma palavra emblemática e característica deste discurso.

Como na *Récitation 1* de Aperghis, optei por trabalhar esses agrupamentos de alturas pelo processo de adição, chegando ao grupo de 23 notas no terceiro sistema. A cada repetição desse grupo, uma nota é omitida, até chegar a 9 notas na décima quarta repetição, e no agrupamento seguinte o texto é finalmente revelado.

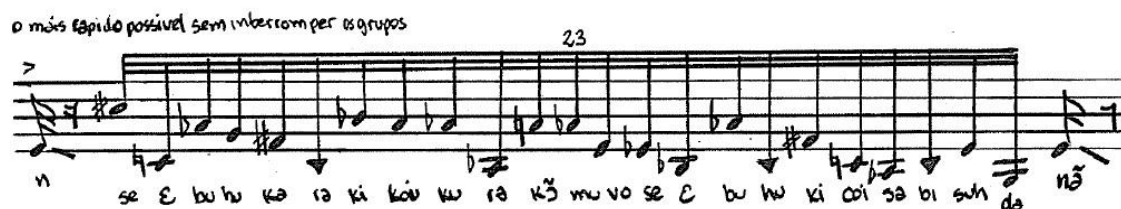


Fig. 64. Grupo de 23 notas e texto em transcrição fonética

Respiração e inspiração - Na obra *Aventures* (1962) de György Ligeti, são utilizados fonemas para representar os sons da respiração e inspiração. Seguindo essa ideia, utilizei esse elemento como ruptura de uso de determinados materiais, quase sempre seguidos da textura consonantal ou da palavra *não*.



Fig. 65. Consoante fricativa glotal, respiração e inspiração

Assim os materiais são dispostos de modo sucessivo e não interagem entre si, sendo desenvolvidos, ampliados e modificados a cada aparição, sendo esse o principal pensamento composicional da peça.

No ponto de vista da estrutura, há uma clara secção no terceiro sistema da peça, mais precisamente na última pausa de semínima, deste modo, do início da peça até este ponto todos os materiais composicionais propostos são desenvolvidos, caracterizando a secção A. A secção B consiste no grupo de 23 notas que se concentra apenas em alturas, texto, e a palavra *não*, assim como a palavra *burro* [buhʊ], inserida somente neste momento, caracterizando o discurso do texto, e a conclusão do movimento.

Movimento 2

Para a composição dessa peça foram utilizados como materiais o conjunto consonantal derivado do texto, e a figura de respiração e inspiração representada pela consoante fricativa glotal [h].

As consoantes são organizadas de duas maneiras. No início da peça elas se concentram dentro de uma "nuvem" e devem ser emitidas como sons pontuais que gradualmente partem da região aguda para o grave. Essa "nuvem de pontos" também ocorrem nas regiões grave e média da voz.

A sílaba *gi* encontra-se apenas como som pontual executados na região mais aguda possível da voz, como um gesto que interrompe as nuvens de ponto. A nuvem de pontos

e a sílaba *gi* sempre são trabalhadas em sequência, e na primeira parte da peça servem como introdução a terceira ideia composicional.

Utilizo o contorno frasal das sete frases do texto, porém há variação de texto, pois ao invés dos fonemas utilizo somente as consoantes referentes as sílabas do texto. Substituo os locais que possuem texto iniciado em vogal pela consoante *g*.

O ritmo e contorno das frases permanecem inalterados durante a peça, porém, nas duas vezes em que se repetem, a distribuição da ordem das frases se modifica.

A peça termina com a figura de respiração e inspiração em *ritardando*, seguida da letra *n* que faz referência a palavra *não*, explorada no primeiro movimento da obra.

Movimento 3

Este momento da peça é o único que o intérprete irá de fato, cantar. Seu subtítulo *Forma de vogal - molto legato* se refere a técnica do canto erudito, em que as vogais devem ser emitidas dentro de um molde definido pela proporção de abertura dos lábios, afim de igualar o timbre no âmbito de alcance da voz.

A tessitura da peça compreende a uma décima, não abrangendo os extremos da voz. As alturas são provenientes das notas apresentadas nas frases musicais/fonéticas presentes no primeiro movimento da peça, porém não utilizam seu ritmo, mas figuras de valores mais longos que os utilizados anteriormente.

A disposição das vogais é dada de acordo com as vogais exploradas nos exercícios vocais, que demandam abertura gradual da boca. As frases do texto são utilizadas pela primeira vez na obra de modo falado e não mensurado em *sussurrando*. O uso da fala interrompe a textura de notas de longas durações e segmentos vocálicos.

Assim, no decorrer da peça há três intervenções de frases faladas entre a textura de vogais. O trêmulo sugerido nas últimas duas notas da peça é realizado com as mãos a frente da boca batendo contra os lábios com velocidade regular.

Segunda versão (2018)

A ideia para a segunda versão da peça surgiu no fim do ano de 2017, quando ocorreu a possibilidade de transformar este trabalho em um relato composicional/interpretativo de obras próprias relacionadas às obras “pilares” no tocante à voz não acompanhada aqui analisadas.

Deste modo, idealizei o que seria um conjunto de obras para voz não acompanhada na qual cada peça seria livremente influenciada por obras de Berio, Berberian, Cage e Aperghis, tendo como principal material composicional textos do idioma português brasileiro provenientes de vídeos virais em nosso país, porém, pela heterogeneidade de materiais e técnicas empregadas nas outras obras que integram esse trabalho, o que viria a ser o *Ciclo Sarcástico* se torna uma ideia para o futuro.

Porém, *Vox Populi* que anteriormente era uma peça com 3 movimentos, mantém-se como peça em um único movimento. Neste processo alguns materiais foram suprimidos, e outros mais trabalhados que na primeira versão.

Na presente versão há necessidade de alternar a escrita em pauta de 5, 3 e 1 linha, expressando alturas fixas, grave-médio-agudo, e execução na altura da fala. O emprego dessas três pautas relacionadas a determinados materiais vocais se perpetua nesse trabalho como forma de notação viável e válida em composições para voz não acompanhada.

Notas de longa duração, ou em legato, que pertenciam ao terceiro movimento da versão anterior são utilizadas aqui como alternância às alturas fixas em *sprechgesang*.

Tanto nesta peça como nas outras do ciclo, padronizo a escrita de acordo com o material composicional. Embora as obras analisadas neste trabalho sejam tão diferentes em sua notação, há este paralelo, que considero como elemento de coerência para o intérprete.



Fig. 66. Contorno frasal em pauta de 5 linhas com *Sprechgesang*

Com isso, na notação em pauta de 5 linhas *sprechgesang* busco a entoação precisa das notas, sempre associada a um conjunto de notas que devem ser pronunciadas como numa conversa, assim, o perfil melódico da fala pode ser exatamente delineado através desse modo de escrita.

Podemos constatar que a fala de Caetano Veloso notada em pauta de 5 linhas possui uma tessitura de uma oitava e meia (sol 2 à do#4). Caso a notação não indicasse o *sprechgesang* estaria subentendido que essas notas devam ser cantadas, o que tiraria o caráter “falante” da peça; assim, quando as notas em pauta de 5 linhas não possuírem o símbolo do *sprechgesang* elas deverão ser cantadas do modo mais ligado possível. Essa distinção é possível pois, nos momentos de *legato* as consoantes do texto foram suprimidas, e as vogais são mudadas de modo ininterrupto, tendo como resultado sonoro o *morphing*, já tratado em trabalho anterior⁵⁷.



Fig. 67. Trecho vogais *legato*

Como dito no capítulo anterior, a notação em pauta de três linhas oferece mais liberdade ao intérprete no tocante às alturas utilizadas. Se fizermos a notação musical de uma conversa cotidiana, poderemos perceber que a tessitura que representa os sons da fala é relativamente limitada – se excluirmos sua associação com comportamentos cotidianos como gritos, choro, ou a fala associada a sentimentos ou sensações, o que pode ampliar ou diminuir a extensão da fala.

⁵⁷ (Oliveira, 2014)

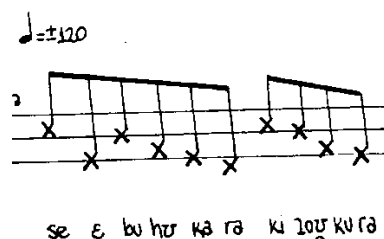


Fig. 68. Pauta de 3 linhas

Por fim, a notação em uma linha se refere a conversas de caráter monódico, quase sempre consistindo no modo de fala *cochichando*, em que não é possível uma grande variação de alturas, devido ao material relacionado à essa escrita, que consiste em consoantes.

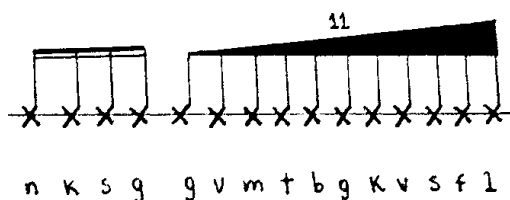


Fig. 69. Notação em pauta de uma linha

Deste modo, as quatro formas de notação se sucedem, e de acordo com o intérprete, cada uma delas podem se associar a um modo de emissão particular ou característico. Não há uma indicação estrita quanto a isso na partitura, mas é uma das várias possíveis formas de leitura.

Para evitar possíveis confusões sobre a pronúncia (devido aos diversos sotaques que o país possui), optei por representar todo o texto com signos do Alfabeto Fonético Internacional, revisando a notação da antiga versão para chegar o mais próximo possível da pronúncia do idioleto baiano.

Através do site Fonética e Fonologia < https://www.cefala.org/fonologia/fonetica_vogais.php > acessado em 10/07/2018 foi possível a notação aproximada dos ditongos e das elisões contidas no texto, resultando na seguinte representação:

se ε buhu kara, ki loḡkura

Cê é burro cara, que loucura

kõmu vose ε buhu

Como você é burro

ki koḡzabisuhda

Que coisa absurda

isuḡi ki vose diṣi ε tudu buhici, buhici

Isso aí que você disse é tudo burrice, burrice

eu ñ ñ ñ cõsigu kõsigu grava mũḡtu bẽḡ u ki vose falou

Eu num, num, num consigo gravar muito bem o que você falou

puki vose fala dḡuma maneira buha

Porque você fala de uma maneira burra

ĩtẽdeu

Entendeu?

Por fim, os signos, a escrita musical e a utilização do AFI empregados na revisão dessa peça determinarão o tipo de escrita de todo o (futuro) Ciclo Sarcástico, e de modo prático, a partir dos modos de representação que considero mais eficazes para a leitura musical, acredito que encontrei nesse tipo de escrita uma tentativa de padronização da escrita que se correspondem com o comportamento da voz.

Considerações sobre *Vox Populi*

Como na obra *Récitations* de Georges Aperghis, a obra *Vox Populi* busca a exploração de possibilidades da voz falada extraídas da observação de um registro de fala.

No registro sonoro, podemos notar que a fala de Caetano Veloso possui uma infinidade de inflexões, afetos, contornos melódicos, frases bem delineadas, e presença de particularidades idioletais, ou sotaque, do idioma português brasileiro. Desta forma, foi possível fazer a notação do discurso e selecionar elementos que seriam utilizados como material composicional.

Os elementos utilizados para a construção da obra foram: contornos frasais, interjeições (*não*), gestos de ciclo respiratório intenso representado por fonema, texto notado foneticamente, grupos de consoantes e vogais extraídos do texto e trabalhados individualmente, estabelecendo a relação entre vogais - sons longos e consoantes - sons curtos.

Considerando que a tessitura aplicada na obra corresponde a tessitura da voz falada, não há determinação de registro vocal, assim, vozes femininas e masculinas, graves e agudas podem cantar *Vox Populi* apenas invertendo a oitava (no caso de vozes masculinas). A esse respeito, a primeira versão da peça foi performada no ano de 2016 pelo tenor Murilo Sousa.

Essa peça consiste no experimento de sons provenientes da fala, no entanto, como vimos ao longo deste trabalho, compositores como L. Berio, J. Cage, C. Berberian, G. Aperghis, utilizaram para a formação voz não acompanhada uma ampla gama de sons fonéticos, efeitos cênicos, sons cotidianos (risadas, choro, etc.), sons da respiração (ofegância, som flautado com maior liberação de ar), sons corporais, entre outros.

4 - John Cage e *Aria*

John Cage (1912-1992) foi compositor, escritor, poeta, musicólogo, artista visual, e micologista (especialista em cogumelos). Embora tenha nascido nos Estados Unidos, sua poética composicional se consolidou a partir da vivência com as mais variadas culturas musicais, inclusive, a música europeia de vanguarda trazida a Nova York por um de seus principais mestres na década de 1930 - Arnold Schoenberg.

Por seu vasto interesse por campos tão distintos e um ciclo de convivência que abrange artistas como Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Merce Cunningham, entre outros, desenvolveu um processo de criação bastante heterogêneo no tocante a composição musical; afim de desconstruir a tradição clássica abrangendo do ruído ao silêncio.

Afim de entendermos o processo composicional de *Aria*, é de grande importância localizar em que corrente de pensamento do compositor a obra se encontra. Assim, utilizaremos a divisão da obra de Cage por J. Pritchett⁵⁸ (1993) seis períodos, sendo:

1 – *For more sounds* (1933-1948) formação musical com H. Cowell e A. Schoenberg, uso de procedimentos dodecafônicos e seriais, composição da peça *Imaginary landscape n° 1* para piano em surdina, címbalos e toca-discos.

2 – *To sober and quiet the mind...* (1946 - 1951) transição e desenvolvimento dos procedimentos composicionais de *chance music*⁵⁹, ou composições baseadas no acaso, possivelmente motivada pela relação do compositor com a literatura zen-budista.

3 – *Throwing sound into silence* (1951 - 1956) composições utilizando métodos como o acaso, e *point-drawing*⁶⁰. Composição da obra *4'33* (1952), influenciada pelo trabalho do artista visual Robert Rauschenberg.

4 – *Indeterminacy* (1957 - 1961) desenvolve a indeterminação em música, além de novas alternativas para notação musical. Neste contexto está inserida a obra *Aria*.

⁵⁸ Há divisões diferentes da vida de John Cage sob ponto de vista de alguns musicólogos. Porém, como na pesquisa de ROSSI, N. sobre o acaso e indeterminação em Cage, utilizaremos aqui a divisão estabelecida por Pritchett.

⁵⁹ Técnica composicional que propõe notações musicais alternativas, como sistemas de tabelas, resultando no início da exploração da poética da indeterminação. Algumas obras desse período são *Music of Chances* (1951), e *Imaginary Landscape n° 4* (1951)

⁶⁰ Técnica composicional que consiste em marcar pontos numa folha de papel, para criar através deles, partituras.

5 – *Music (not composition)* (1962 - 1969) dedica-se às artes plásticas, literatura, palestras e *happenings*.

6 – *Joy and bewilderment* (1969 - 1992) período de maturidade, em que o compositor se dedica a palestras e cria obras abertas. A poética e as formas de notação de sua obra estão consolidadas.

A obra *Aria* (1958), para voz não acompanhada, nos possibilita visualizar (por sua notação intuitiva) e emitir sucessivamente diferentes timbres vocais devido à versatilidade de emissões requeridas para sua realização. O compositor especifica que esta obra pode ser cantada por qualquer tipo de voz.

A performance dessa obra, dedicada e estreada por Cathy Berberian, foi realizada simultaneamente à obra *Fontana Mix* (eletrônica), entretanto, o intérprete atual tem a opção de realizar a *Aria* fragmentada ou completa utilizando *Fontana Mix* como suporte, ou sem suporte eletrônico, consistindo em uma obra para voz não acompanhada⁶¹.

No ano de 1958 John Cage conheceu Luciano Berio e Bruno Maderna em Darmstadt, e posteriormente, foi à Milão para uma residência de três meses no *Studio di Fonologia Musicale*. Como projeto de trabalho, Cage inicia a composição da obra *Performance Mix*, mais tarde chamada de *Fontana Mix* - um novo sistema de composição baseado no uso de fita magnética, e no conceito de *indeterminação*, consistindo em diversas fitas que podem ser tocadas simultaneamente em diferentes alto-falantes.

De acordo com Natália Rossi (2015), no encontro desses compositores em Darmstadt, houve “divergências entre Cage e Boulez sobre o possível papel passivo do compositor com a utilização do acaso e da indeterminação na música” em que Cage discursa e exemplifica através de suas obras essa nova possibilidade de criação; palestra posteriormente publicada por Cage em 1961, na coletânea *Silence*.

Cage deixa claro em sua palestra que, para ele, os conceitos de acaso e indeterminação não são idênticos. Mostra que a utilização do acaso na composição permite criar obras fixas de uma performance a outra – como acontece em *Music of Changes* –, podendo resultar em partituras tradicionais ou não. Cita como características essenciais de peças indeterminadas a possibilidade de execuções substancialmente diferentes e exploração de uma série de novas notações. (ROSSI, N., 2015, pg. 18)

⁶¹ Neste trabalho a obra será abordada como música vocal não acompanhada.

E ainda, de acordo com Valério Costa:

A partir de fins da década de 50, o compositor passa a investir em propostas composicionais nas quais o intérprete é chamado a intervir criativamente. A essa situação onde o compositor, deliberadamente cede, total ou parcialmente, o controle sobre o resultado musical de sua obra, Cage chamou de *indeterminação* e a música que apresenta este preceito como base, de *música indeterminada*. Ter “se tornado um ouvinte” diz respeito à expectativa que o compositor de música indeterminada poderia ter em relação ao seu trabalho uma vez que não sabia exatamente como soaria. (COSTA, V., pg. 85, 2013)

A notação nas obras que Cage desenvolvia neste período possibilita ao intérprete escolhas que antes eram determinadas apenas pelo compositor; assim, parâmetros musicais eram representados por gráficos, linhas retas, contornos, pontos, quadrados, entre outros. No caso de *Aria*, além das informações para realização, há uma observação para a duração da obra, na qual o compositor determina que cada uma de suas 20 páginas deve ser realizada em cerca de 30 segundos, porém, o intérprete possui autonomia sobre a duração de cada elemento musical, e assim a performance pode durar mais ou menos que 10 minutos.

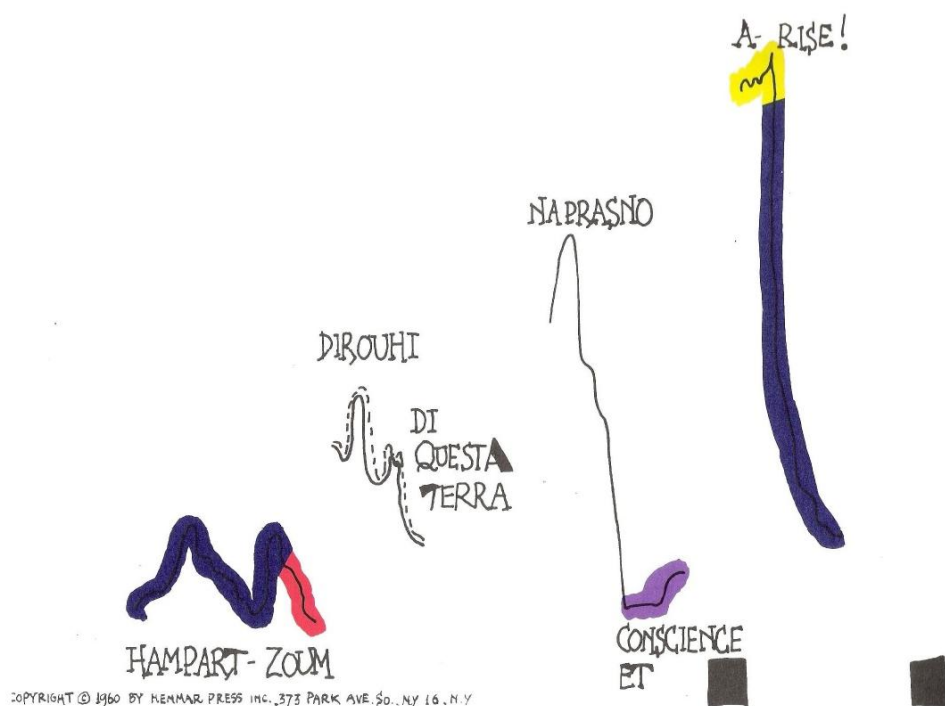


Fig. 70. Primeira página da partitura de *Aria*

Durante sua residência no *Studio di Fonologia Musicale*, Cage teve convívio intenso com Cathy Berberian, e observando a versatilidade da cantora tanto em imitações

de vozes quanto no estudo de seu repertório, Cage considerou inserir uma peça vocal dentro do projeto *Fontana Mix*.

De acordo com Gustavo Penha e Silvio Ferraz (2017), Berberian pesquisava através da voz, imitar com exatidão vozes de pessoas famosas como Enrico Caruso, Marlene Dietrich, sons de animais, máquinas; resultando na ampliação de seu registro vocal, tessitura, e modos de emissão. Berberian denominava essa prática como *Domestic Clowning*.

Não é entretanto uma simples imitação que estava em jogo quando Cathy Berberian buscava cantar como tal ou qual tenor, baixo ou barítono famoso ou quando tentava produzir vocalmente o coaxar de um sapo; trata-se antes um complexo processo de reconfiguração de pontos corporais – de uma *modulação*, portanto – que permitia que seu aparelho fonatório produzisse sons estranhos à prática ordinária do canto de uma soprano coloratura. Foi, portanto, por toda uma experimentação, que fazia seu aparelho vocal funcionar de novas maneiras, que Cathy Berberian conseguiu ampliar e construir a variedade de possibilidades de articulações, sonoridades e expressividades característica de seu estilo vocal. Entretanto para a realização artística e performática dessa ampla bagagem vocal de Berberian, ou seja, para que ela levasse ao palco essa sua voz camaleônica, foram fundamentais as experimentações ocorridas através dos encontros amicais e profissionais que a cantora vivenciou ao longo dos anos com diferentes compositores, dentre os quais a própria Cathy Berberian destaca Cage, Berio e Bussoti, assim como com outros intérpretes, como Nikoulaus Harnoncourt. (PENHA, G., FERRAZ, S., 2017, pg.9)

Com isso, podemos sugerir que a profícua produção musical entre Berio e Berberian⁶², indispensável ao relatar a música vocal contemporânea, e mais, a figura de Berberian firmada como cantora experimental que possibilitará criações e estreia das principais obras para voz na segunda metade do século XX, tem seu pontapé inicial em *Aria*; o primeiro trabalho colaborativo entre Cathy Berberian e um compositor.

4.1 Cage e a indeterminação

“O que houve comigo é que me tornei um ouvinte e a música algo a ser ouvido”, assim John Cage defende suas pesquisas sobre o acaso e indeterminação na palestra *Experimental Music* (1958).

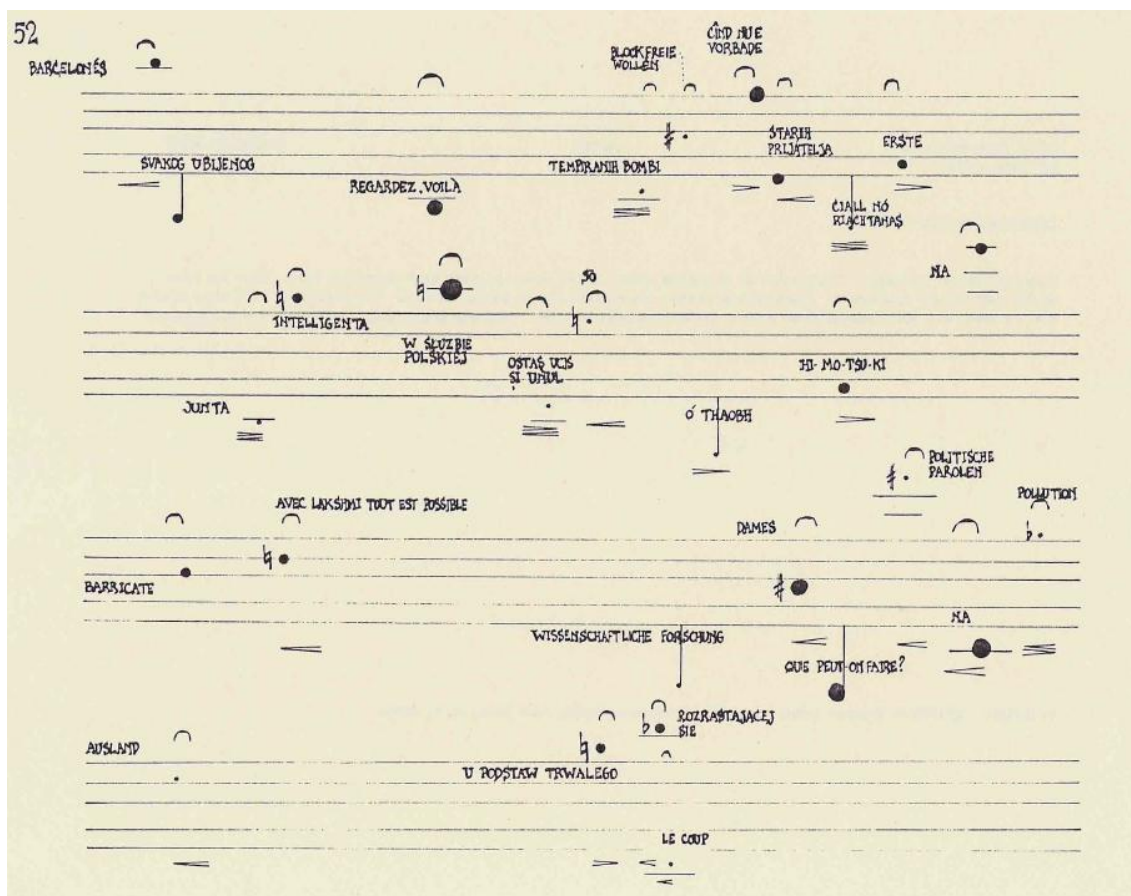
⁶² a primeira obra de Berio que incluía Cathy de modo experimental foi *Thema (Ommagio a Joyce)*, entre 1958 - 1959. Em experiência anterior, Berio escreveu o ciclo *Chamber Music* (1953) para Cathy seguindo a concepção composicional melódico/serial de seu professor Luigi Dallapiccola.

Essa frase sintetiza o que vem a ser *indeterminação* na obra do compositor, como um ato de perda do controle total da obra, de autonomia em todos os seus parâmetros; um novo posicionamento do compositor como ouvinte que propõe caminhos ao intérprete que decide como proceder. Além disso, a indeterminação confere um novo status à obra a cada execução, tanto pelo mesmo intérprete a cada encontro com a obra, quanto se comparando interpretações de diferentes performes.

O principal meio de transmissão de ideias da obra e das diversas possibilidades de interpretação está contida na notação ou no texto, que sai do universo tradicional de informações que proporcionavam controle do tempo, altura, ritmo, contorno dos acontecimentos musicais. Ao examinar as obras de Cage entre as décadas de 50 e 70, observamos que a notação varia de acordo com as particularidades do instrumento que o compositor deseja evidenciar, e como se relaciona com material composicional escolhido. Além disso, segundo Valério Costa (2009) não haveria nesse repertório uma relação imediata entre a notação e o resultado musical.

Em seu *Songbook* compilado em dois volumes em 1970, Cage reúne composições para voz não acompanhada, que podem ser, a critério do interprete, executadas com outras peças *indeterminadas*, separadas pelas categorias 1 – canção, 2 – canção utilizando sons eletrônicos, 3 – teatro, 4 – teatro utilizando sons eletrônicos. O primeiro volume do *Songbooks* é dedicado a Cathy Berberian, e o segundo à Simone Rist.

Podemos observar nas peças de *Songbook* uma variedade de notações que estão conectadas aos materiais empregados pelo compositor, bem como guias de desenvolvimentos das ideias propostas – neste caso para a voz.

Fig. 71. Solo for voice 14⁶³

Segundo Valério Costa (2009), o termo *indeterminação* foi usado formalmente em música durante a segunda metade do século XX que abarcava a obra de compositores vinculados à Escola de Nova York (John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown).

De acordo com Prichet (1999) a indeterminação é a habilidade de uma peça ser tocada de modos substancialmente diferentes, ou seja, o texto musical consiste numa proposta lançada pelo compositor na qual o intérprete possui uma certa liberdade de realização que pode fugir totalmente do que o compositor possa esperar. A respeito disso, houve divergências sobre a validade desse modelo de composição nas conferências de

⁶³ Em *Solo for voice 14* o compositor apresenta esta partitura com as seguintes informações: quatro sistemas por página, clave de sol ou uma oitava abaixo, espaço igual é dado para notas cromáticas, portanto as linhas da pauta não são equidistantes. Alturas fixas são marcadas por sustenido, bemol ou bequadro. A ausência desses sinais significa que os sons não são pontos convencionais, mas *microtonais*. O texto foi retirado de jornais do ano de 1970.

Darmstadt, em que Boulez nomeou o que seria música indeterminada como *acaso por negligência*.

Para Cage, música indeterminada dialoga com a filosofia oriental e o *Zen Budismo*. De acordo com Costa:

Dos ensinamentos do zen budismo e sua influência no trabalho do compositor temos o seu apreço pelo modo como os sons apresentam-se na natureza desvinculados de qualquer projeto musical *racional*. Essa experiência *imediate* do mundo, expressa na obra de Cage, não somente pela diminuição do poder do autor, mas também pela sua opção por uma escuta criativa do silêncio, possui precedente nos escritos zen, (...). A opção pelo acaso era proposta como forma de evitar a reprodução, em música, de uma atitude autoritária. *Propor* situações musicais ao invés de *impor* músicas aos intérpretes. (COSTA, V. 2009, pg. 23)

As ideias composicionais experimentais da Escola de Nova York se desenvolviam independentemente do legado histórico europeu, o que favoreceu uma nova arte pautada na simplicidade e no acaso, que defendia a obra enquanto *processo* e não enquanto objeto.

Porém, há muitas questões permeando a ideia da indeterminação, tais como: quais são os critérios de análise desse tipo de música? Sabendo que as ideias são moldadas pelo compositor no momento da escritura, o que ele espera ouvir? Existe uma noção de autoria nessas obras por parte do intérprete como coautor?

No presente trabalho, optamos por uma análise descritiva da notação e conteúdo de *Aria*, ou seja, texto, contornos frasais e cores associadas aos contornos. Essa análise é válida para a construção da obra por parte do intérprete, que, acredito que funcione como um coautor⁶⁴, pois a abertura da obra concede a possibilidade de inserir elementos não imagináveis no período de composição da obra. O mesmo não acontece em alguns períodos da música tradicional, ou até mesmo em outras correntes em voga no século XX, por terem as ações do intérpretes previstas e dimensionadas. Segundo Costa:

“...durante o século XIX ocorreu um processo de separação cada vez maior das funções de compositor e intérprete. Isso se deveu ao generalizado e crescente processo de divisão do trabalho ocorrido após a Revolução Industrial e à penetração do pensamento liberal em todos os níveis da sociedade europeia que levou o compositor à condição de profissional liberal, dependente de um agente. Os intérpretes, considerados agora como mão-de-obra qualificada, passavam a ser treinados sistematicamente em instituições especializadas, os conservatórios, e a notação tornou-se cada vez mais precisa para dar conta da transmissão da ideia musical entre dois sujeitos agora apartados no tempo e no espaço. O intérprete, em busca de espaço no mercado dedicou-se cada vez mais ao aperfeiçoamento técnico, processo que levou ao aumento de complexidade

⁶⁴ Como apontado no primeiro capítulo, o intérprete atua como coautor no sentido de definir parâmetros importantes para a obra deixados em aberto pelo compositor, ou ainda, o intérprete que usa as instruções da obra como guias para sua performance, abrindo novas possibilidades além das previstas pelo compositor.

formal do repertório que, por sua vez, implicou num maior rigor na escrita. Esse processo espiral em busca de precisão e complexidade ao passo em que contribuiu para o aperfeiçoamento técnico do intérprete, o alienou cada vez mais do campo da criação; com o intuito de corresponder a demandas cada vez mais objetivas e desafiadoras, ele se tornou cada vez mais funcional e a prática da improvisação perdeu um terreno considerável com isso. (COSTA, V. 2009, pg. 19)

Considerando a história da música ocidental, no tocante à música vocal (objeto de nosso trabalho) no período barroco, por exemplo, o intérprete atuava como coautor através da criação de suas cadências e ornamentações de árias da capo, ou até mesmo alterando a estrutura musical de uma ópera inserindo sua ária preferida, que poderia ser de outra ópera, e até mesmo de outro compositor.

Assim, pode-se afirmar que o conceito de música indeterminada permeia a história da música, porém no século XX volta a ganhar espaço e se dá sem os moldes de padrões musicais pré-estabelecidos, isto é, há a possibilidade diversas respostas possíveis para a uma mesma proposta, sem a intervenção do autor.

Após questionamentos sobre como alcançar uma flexibilidade na forma e estrutura, além de como oferecer liberdade ao intérprete, a música indeterminada se estabelece utilizando “o acaso como *método* para organizar a forma dentro da *estrutura*” (Costa, 2009) através da descontinuidade – não interferência do compositor sobre o resultado.

4.2 Texto

A notação da obra é realizada através de linhas que representam a trajetória dos contornos frasais acompanhados por um texto em que os idiomas armênio, russo, inglês, francês e italiano são frequentemente alternados; sendo assim, o texto deve ser pronunciado de acordo com a entonação sugerida pelos contornos. Os textos nos idiomas russo e armênio aparecem transliterados na partitura, ou seja, representados por alfabeto latino, se aproximando da forma correta de pronúncia das palavras.

Numa entrevista, Cathy Berberian relata que após intensas experimentações de diferentes sons e imitação de vozes de vários cantores, Cage pediu a ela alguns textos em italiano, russo e armênio, então, Berberian apresentou palavras provenientes de um livro de Pushkin e algumas canções folclóricas armênias. De acordo com Meehan (2010), os textos em inglês são traduções de textos místicos em alemão de Maister Eckhart, e textos

em francês consistem em fragmentos de poemas de Stéphane Mallarmé. Assim, podemos notar que a escolha do texto foi uma colaboração entre intérprete e compositor.

O compositor não faz uso do Alfabeto Fonético Internacional, fato que traz certas incertezas para a pronúncia dos textos transliterados em russo e armênio. Não posso dizer que há erros ou acertos nessas transliterações, porém, houve dificuldades para localizar o idioma referente a cada palavra, e ainda, a tradução desses textos, por esta intérprete e pesquisadora que não possui conhecimentos prévios de tais idiomas.

Na tabela a seguir, podemos notar o texto integral da obra agrupado pelos idiomas a que pertence. É importante ressaltar que existem ao longo da peça vogais e consoantes isoladas, não inseridas em uma palavra ou em um idioma. Assim, foi necessário acrescentar à tabela a coluna *indeterminado* para reunir essas letras, que podem representar para o compositor sons pontuais.

RUSSO	ARMENIO	ITALIANO	FRANÇÊS	INGLES	INDETER.
Naprasno / Напрасно <i>(em vão)</i>	Dirouhi/ տիրոնուհի <i>(deusa)</i>	di questa terra <i>(desta</i> <i>terra)</i>	conscience et <i>(consciência</i> <i>e)</i>	arise! <i>(levante-se!)</i>	hampart- zoom
Chto / Цhto <i>(que)</i>	dvidzénya bistri/ տվիճենյա պիտրի <i>(jarro</i> <i>crepuscular)</i>	nei boschi di conifere <i>(nos</i> <i>bosques de</i> <i>coníferas)</i>	la vie <i>(a</i> <i>vida)</i>	could enter your heart <i>(poderia</i> <i>entrar no seu</i> <i>coração)</i>	g·b·k·u
nóvogo pokádzet / нового пока́дзет (do novo dia)	Sivayoot/ սիվայոտ <i>(imbecil)</i>	non tanto <i>(não tanto)</i>	dans l'espace <i>(no</i> <i>espaço)</i>	how so? <i>(como</i> <i>assim?)</i>	Z
Spokoínuyo/ споко́и́нью <i>(calmamente)</i> vádznostyoo / ва́дзностью <i>(acumulação)</i>	loosin omóo poost ya/ լոոսին ոմոն պոոստ յա <i>(muitos</i> <i>perdedores)</i>	Giovane <i>(jovem)</i>	Cinq (cinco)	Breath <i>(respire)</i>	a·k·u o·a·k·ho·a
gde ona/ где она (onde ela)	Khaytel/ կհայտել <i>(disse)</i>	facilmente e io sono per te <i>(facilmente e</i> <i>eu sou para</i> <i>você)</i>	de ce qui suit <i>(a partir</i> <i>do seguinte)</i>	breathe forth <i>(respire fundo)</i>	k·s·w; o·a
Haroostutiun / хароостутиун <i>(carisma)</i> vidiel'a / видиел'а (viu)	Snédznói/ սնեճնոի <i>(pela fome)</i>	la vostra vita <i>(a sua vida)</i>	si juste si ceci est cela cela est ceci <i>(se é apenas</i> <i>isso, é isto, é</i> <i>isto)</i>	i go <i>(eu vou)</i>	p·k·t·d
on pekrásen/ он пекра́сен <i>(ele está</i> <i>salpicado)</i>	to tak to syak siranoosh/ տո տակ տո սյակ սիրանոոս <i>(celebre sob</i> <i>o alvorecer</i> <i>do amor)</i>	più chiara <i>(mais clara)</i>	gloire j'écoute... à la vie... <i>(glória eu</i> <i>escuto, a</i> <i>vida)</i>	no other way <i>(não</i> <i>há outro jeito)</i>	k·o·e
Odyodzke/ одыодзке <i>(vestir)</i>	o tchom dze/ ո ղջոմ ծե <i>(você</i> <i>tem um</i> <i>bebê?)</i>	totalmente <i>(totalmente)</i>	Banalité <i>(banalidade)</i>	so help <i>(então</i> <i>ajude)</i>	a·m·o·a
Obxvátit/ обхва́тит <i>(encerrar)</i>	Lezvov/ լեզվոմ <i>(ídioma)</i>	Leggermente <i>(livremente)</i>	qui lui sont intégrale <i>(que são</i> <i>integrantes)</i>	Idyot <i>(idiota)</i>	a·t·d·z·u

Gloobinoí / глообиноí (globina)	Mintchev/ միմչև (<i>certo?</i>)	in armonia io posso amare totalmente solo (<i>em</i> <i>harmonia eu</i> <i>posso amar</i> <i>totalmente</i> <i>sozinho</i>)	avec des moyens typiques et suprêmes (<i>com meios</i> <i>típicos e</i> <i>supremos</i>)	Eternal (<i>eterno</i>)	g·l·n·t·b o·a k·a·s
to povolótchet/ то поволóтчет (então povolótchet)		o la verita (<i>ou</i> <i>a verdade</i>)	toujours est- il que ce mot d'une langue humaine (<i>sempre é</i> <i>essa palavra</i> <i>de uma</i> <i>linguagem</i> <i>humana</i>)	the burning bush will you give me to tell you? (<i>a sarça</i> <i>ardente você me</i> <i>dará para te</i> <i>contar?</i>)	t·o
vóroo dai хот kto dvidženyah/ вóроо даи хот кто двидженыах (mas quem quer que se nova)		senza morte (<i>sem morte</i>)	la source possible (<i>a</i> <i>possível</i> <i>fonte</i>)	not as a birth but as love that shall continue breaking the shell far- removed at rest (<i>não como um</i> <i>Nascimento, mas</i> <i>como um amor que</i> <i>deve continuar</i> <i>quebrando a concha</i> <i>distante em</i> <i>repouso</i>)	B
Vzglyádom/ взглыáдом (de relance) zacríl'a/ закрíl'a (fechado)		Dapprima (<i>primeiro</i>) Vellutato (<i>aveludado</i>)	soi (<i>ego</i>)	nor could express (<i>nem poderia</i> <i>expressar</i>)	g·b·s·k·a
Nyet/ ныет (golpes)		lo spazio il canto (<i>o</i> <i>espaço, o</i> <i>canto</i>)		whom they sought to slay to have the fruits (<i>quem eles</i> <i>procuram matar</i> <i>para terem os</i> <i>frutos</i>)	
				as well say that the sun is black (<i>como</i> <i>dizer que o sol é</i> <i>preto</i>)	
				like from like (<i>como</i> <i>de gosto</i>)	
				the first sign: (<i>o</i> <i>primeiro sinal</i>)	
				as when he was when he was not (<i>como quando ele</i> <i>estava qquando ele</i> <i>não estava</i>)	
				a call to (<i>uma</i> <i>chamada para</i>)	
				as a (<i>como um</i>)	

Foi necessário organizar cada conjunto de palavras pertencente a cada idioma, pois Cage traça seus contornos considerando tanto sua pronúncia, quanto o contorno melódico/frasal que delas resultam. Para desvendar as palavras utilizadas por Cage em armênio e russo, realizei caminho inverso ao do compositor, digitando as palavras transliteradas no site < <http://www.translitteration.com/o-que-e-a-transliteracao/pt/> >, e a partir da escrita por alfabeto correspondente ao idioma, pude buscar traduções mais exatas do texto, afim de consulta, pois, o enredo não linear da obra não utiliza o significado léxico das palavras.

Com estes textos, Cage une várias tonalidades de linguagem, fraseio, sons, etc. numa tentativa de separação desses sons acumulados de suas fontes, e para alcançar independência e igualdade sonora as quais Cage é tão apaixonado em sua produção. Os textos não contam uma história completa, mas ao invés disso, são sons e ruídos produzidos pelo performer que nossas mentes, enquanto público, automaticamente tentará racionalizar e tornar coerente o que o performer está nos “falando”. Ao fazê-lo, Cage cria uma pseudo-linguagem, uma amalgamação de todas as fontes, aquela que está entre todas elas, e como ouvintes, somos capazes de escolher as várias tonalidades de linguagem, mas nunca sentimos realmente que o performer está falando alguma outra linguagem. Portanto, um estado *in-between* é alcançado, no qual estamos conscientes que o performer está comunicando alguma coisa, mas não temos certeza do que é exatamente. Por causa disso, a natureza teatral da obra é extremamente integral à uma performance bem-sucedida de *Aria*⁶⁵. (SABZGHABAEI, D., 2015) *tradução nossa*

Embora seja necessário para o estudo da obra distinguir as palavras de cada idioma, fica o questionamento sobre o sentido desse texto, isto é, seria a finalidade do compositor que a interpretação fosse a *narração* de uma história linear, ou a representação de cada palavra expressa pelo corpo do cantor?

Levando em consideração que não há em cada cor, ou identidade vocal, uma predominância de idiomas que ajudem a “compor cada um dos personagens”, podemos sugerir que o texto é mais uma ferramenta timbrística, ou, uma maneira de compor os

⁶⁵With these texts, Cage splices together various shades of language, phrasing, sounds, etc. in an attempt to divorce these amassed sounds from their sources, and to achieve this sound independence and equality that Cage is so passionate about in his output. The texts do not tell a story outright, but rather are sounds and noises produced by the performer that our minds, as an audience, will automatically attempt to rationalize and make coherent since the performer is “speaking” to us. In doing so, Cage creates a pseudo-language, an amalgamation of all of the sources, one that is between all of them, and as listeners, we are able to pick up on various shades of language, but never really feel like the performer is speaking any one language. Thus, an in-between state is achieved in which we are aware that the performer is communicating something, but are unsure of what exactly that something is. Because of this, the theatrical nature of the work is extremely integral to a successful performance of *Aria*.

traços e contornos frasais que o compositor estabelece, sendo então, um texto não linear que não conta uma história – embora delas seja extraído.



Fig.72. Contorno

O texto não tem o local de troca de sílabas ou das palavras exatamente notado, ao invés disso, o compositor opta por localizar a palavra ou frase inteira ao lado dos traços, não dando ao intérprete o local exato da realização, oferecendo a possibilidade de se demorar sustentando uma sílaba, vogal, ou mesmo uma consoante vozeada.

4.3 Notação e disposição das alturas

Podemos dizer que notação da obra é intuitiva, ou seja, o compositor se desprende da representação contida na partitura musical (pentagrama, alturas definidas, andamento, ritmo de execução, etc..) e propõe um método de escritura que, apesar de não oferecer o “controle” de todos os parâmetros musicais, sugere gestos, alturas e dinâmicas através de traços e contornos coloridos.

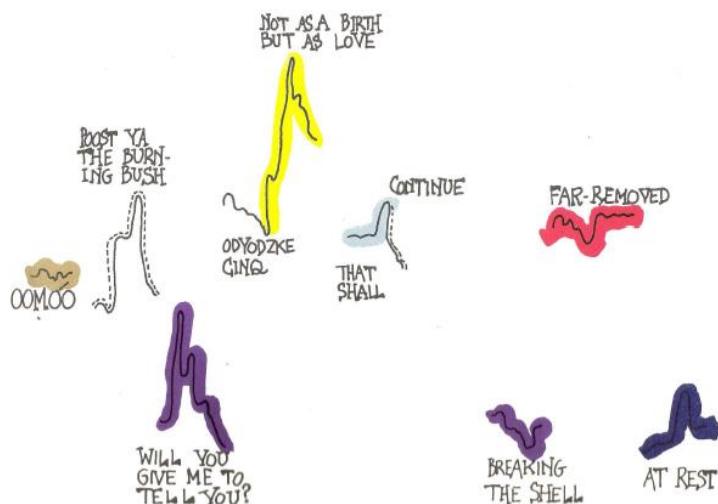


Fig. 73. Contornos multicoloridos

Os contornos frasais possuem dez cores diferentes, e cada um diz respeito a um modo de emissão⁶⁶ que o executante escolhe. Há também na obra a possibilidade de associar duas ou mais cores sucessivamente em um mesmo contorno musical, tendo como resultado sonoro dois ou mais timbres consecutivos para uma palavra ou frase. Na página de apresentação da obra, Cage lista os modos de emissão escolhidos por Cathy Berberian (ver tab.7).

O texto utilizado e a alternância de idiomas não possuem conexão direta com as cores, ou seja, não se relacionam especificamente com algum dos modos de emissão; porém, há uma conexão entre os contornos frasais e as cores relacionadas aos modos de emissão e registros de voz que Berberian escolheu. Isso incita questionamentos como: caso o intérprete deseje atualmente substituir os modos de emissão relativos à primeira execução da peça para timbres relevantes à nossa época, o que ele deve levar em consideração? E, seria pertinente reproduzir a obra atualmente utilizando os mesmos modos de emissão usados por Berberian?

⁶⁶ Conceituo os timbres escolhidos para a obra como *modo de emissão* ou *identidade vocal* pois consistem em escolhas timbrísticas que se expandem de acordo com o comportamento sugerido pelos contornos. Ou seja, o timbre como identidade é preservado mesmo que o compositor explore os limites da tessitura. A cantora carrega a voz ou identidade vocal de 10 personagens, o que aumenta o grau de dificuldade da peça.

	Jazz
	Sprechstimme
	Contralto
	Dramático
	Marlene Dietrich
	Coloratura
	Estilo Folk
	Oriental
	Voz de Bebê
	Nasal

Tab. 7. Representação de cores e estilos utilizados por Cage por Cathy Berberian.

Podemos identificar na lista de modos de emissão utilizados na estreia da obra, como, Marlene Dietrich, oriental, e estilo Folk, que não possuem correspondência na vida cotidiana atual, apesar de terem sido símbolos da década de 60. Usar esses símbolos da cultura pop reforçam a comunicação com o ouvinte, que identifica seus ícones pela maneira de falar, bem como pelo corpo ativo e gestual da cantora; como é o caso dos arquétipos⁶⁷, facilmente reconhecíveis e utilizados nas artes cênicas.

Assim, para uma interpretação atual da obra, é válido que utilizemos como modo de emissão símbolos da nossa época - reconhecíveis universalmente, ou, significativos para o intérprete. Como coautor da peça, o intérprete deve relacionar as características que cada cor carrega nos contornos em que se apresenta, para, assim, construir identidades composicionais que dialoguem com a música de Cage.

Outra informação presente na notação da obra consiste nos 16 quadrados pretos representando 16 efeitos sonoros que devem ser realizados pelo "uso não musical da voz,

⁶⁷ "Carl Gustav Jung, com seu conceito de inconsciente coletivo e arquétipos, oferece um recurso fundamental para o trabalho do ator. Sua visão do aparelho psíquico apresenta um inconsciente dividido em inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. Enquanto o inconsciente pessoal é exclusivo de uma psique individual, o inconsciente coletivo possui uma estrutura aparentemente universal na psique, contendo em si a possibilidade do saber humano e da sua criatividade. É constituído de uma espécie de módulos de concentração de energia, que são os arquétipos. (CROCHEMORE, M., pg.1, 2011)

que pode ser auxiliado por percussão mecânica ou dispositivos eletrônicos" (CAGE, 1958). O intérprete atual também pode mudar esses efeitos sonoros a seu critério.

Os efeitos utilizados por Cathy foram: *tsk, tsk*; batida de pé, canto de pássaro, estalo de dedos, aplausos, latido, inspiração indicando dor, expiração indicando alívio, som de desdém, estalo de língua, exclamação de nojo, de raiva, grito (vi um rato!!), *ugh*, risada, expressão de prazer sexual.

A obra tem por volta de 10 minutos de duração, visto que possui 20 páginas e cada uma delas pode ser executada durante 30 segundos. Segundo o compositor, a obra pode ser realizada em mais ou menos tempo, assim como a duração de cada página pode ultrapassar ou não a marca de 30 segundos. Outros parâmetros controlados pelo intérprete são as alturas, e dinâmicas.

Segundo a pesquisa de SABZGHABAEI (2015), desde a estreia de *Aria*, não há um padrão em sua duração, variando entre 6 e 9 minutos em média, e tendo a maior duração de 21'41⁶⁸ em uma performance.

Com exceção dos registros da poesia sonora, que funcionam como uma partitura para o leitor, a notação de Cage representa uma primeira tentativa de notação aberta para a voz não acompanhada, ou por vezes, voz acompanhada por suporte fixo.

A notação se mostra bastante efetiva, visto que oferece as dimensões de tessitura, velocidade de execução (expresso pelo tamanho dos contornos), a constante troca de identidades vocais, e duração aproximada.

4.4 Identidade vocal

Observa-se ao longo da obra que cada modo de emissão possui suas próprias características, não tendo sido desenhados ao acaso. Assim, pode se formular a hipótese de que cada modo de emissão proposto tenha sido pensado individualmente, e depois, incorporados a peça.

⁶⁸ Uma performance no Japão em 1962 integrando as obras *Aria*, *Solo for Piano* e *Fontana Mix*, com John Cage nos eletrônicos, David Tudor ao Piano, e Yoko Ono como cantora.

Além disso, observamos que houve um critério na escolha das emissões por Berberian, segundo Meehan:

Berberian escolheu o estilo coloratura para corresponder ao amarelo, uma escolha particularmente apropriada dado que o único ornamento notado na peça, um trinado, aparece em amarelo. Roxo sempre aparece no registro grave, correspondendo a escolha de Berberian pela sedutora Dietrich. Relações semelhantes podem ser vistas com a cor laranja (registro médio, linhas onduladas, contornos planos, e verde (registro grave, linhas planas, contornos planos). Para essas cores Berberian escolhe, respectivamente, um timbre melismático, um pouco nasal (e estereotipado), "oriental" e liso, silábico e "folk". Cage também tomou a decisão de, por vezes, adicionar várias cores em uma única linha, refletindo a habilidade de Berberian para alternar rapidamente os estilos vocais: das 70 linhas vocais no trabalho, 16 delas (23%) são multicoloridas ⁶⁹. (MEEHAN, 2011, pg. 82) *tradução nossa*

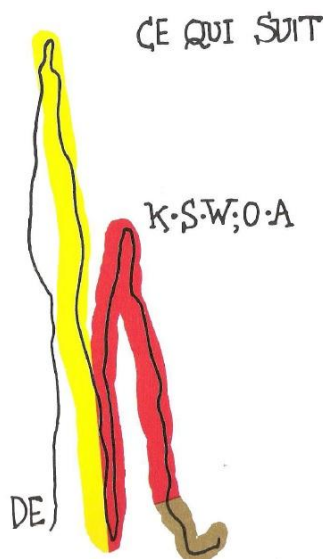


Fig. 74. Contornos multicoloridos em Aria

Ao analisar separadamente cada modo de emissão proposto por Cage e Berberian, podemos obter informações importantes sobre como os parâmetros musicais são estabelecidos, e como se dá a variedade sonora e a identidade de cada um deles. Assim,

⁶⁹ Berberian chose coloratura style to correspond to yellow, a particularly apt choice given that the only ornamento marked in the piece, a trill, appears in yellow. Purple always appears in the low register, corresponding to Berberian's choice of the seductive Dietrich. Similar relationships can be seen with orange (medium register, very wavy lines, flat contours, and green (low register, flat lines, flat contours). For these colors Berberian chose, respectively, a melismatic, somewhat nasal (and stereotypical) "oriental" and a flat, syllabic "folk". Cage also made the decision to sometimes allot multiple colors to a single line, reflecting Berberian's ability to switch rapidly between vocal styles: of the 70 vocal lines in the work, 16 of them (23%) are multi-colored.

apresentamos abaixo cada modo de emissão em suas aparições seguidas da página em que se encontram.

Podemos ainda sugerir como *identidade vocal* que cada cor carregue características corporais, propondo uma interpretação que vai além da voz em si; sendo o som vocal a síntese de uma experiência completa de alternância de personalidades, não apenas de um modo de emissão.

Portanto, analisando os contornos frasais referentes a cada cor (considerando as escolhas de Berberian e Cage) chegamos às seguintes informações que podem ajudar definir as escolhas de modos de emissão para o intérprete atual:

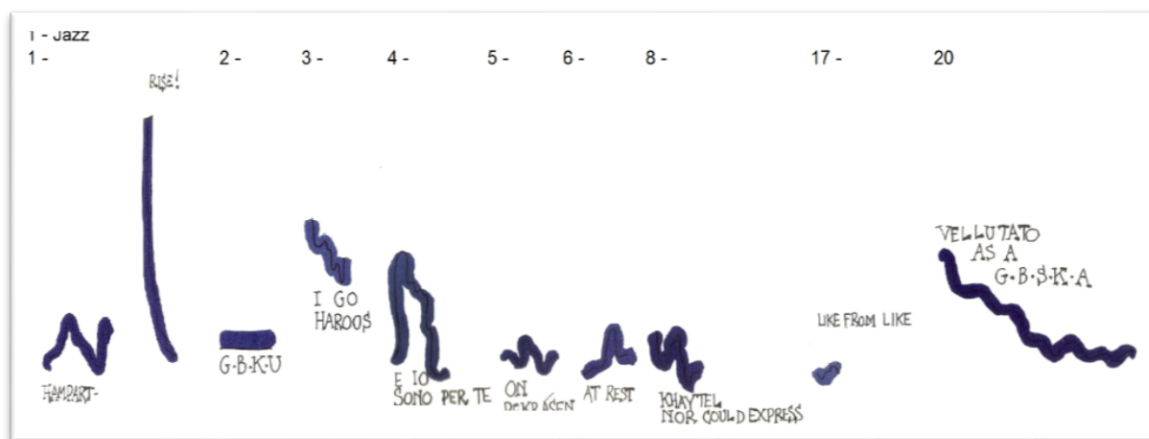


Fig. 75. Contornos em azul

A cor azul, que representou o timbre *Jazz* na primeira performance da obra, possui predominância na primeira parte da peça, e é o último elemento apresentado na obra.

Podemos identificar que *Jazz* se encontra na região médio/grave da voz, representadas por traços sinuosos que passam por toda a região média e grave, correspondendo-se ao timbre dos cantores de Jazz da década de 50 e seus *scat singers*⁷⁰, com exceção da segunda aparição (pg.1) representada por traço descendente da região médio/aguda ao grave; e a terceira aparição (pg.2) que apresenta o único traço reto nesse contexto.

⁷⁰ *Scat* é uma técnica de canto criada por Louis_Armstrong que consiste em cantar vocalizando tanto sem palavras, quanto com palavras sem sentido e sílabas (por exemplo: «la dum ba dum pa»), como usado por cantores de jazz, os quais criam o equivalente de um solo instrumental apenas usando a voz.

Os idiomas compreendidos nesses traços são inglês, italiano, armênio; e consoantes (g, b, k, u) e (g, b, s, k, a), além da palavra *Hampart-Zoum* (em azul apenas *Hampart*), cujo significado não foi encontrado, mas se levarmos em consideração a transliteração de Cage, talvez possa consistir na palavra *Hampartsoum*, que designa um feriado religioso na Armênia.

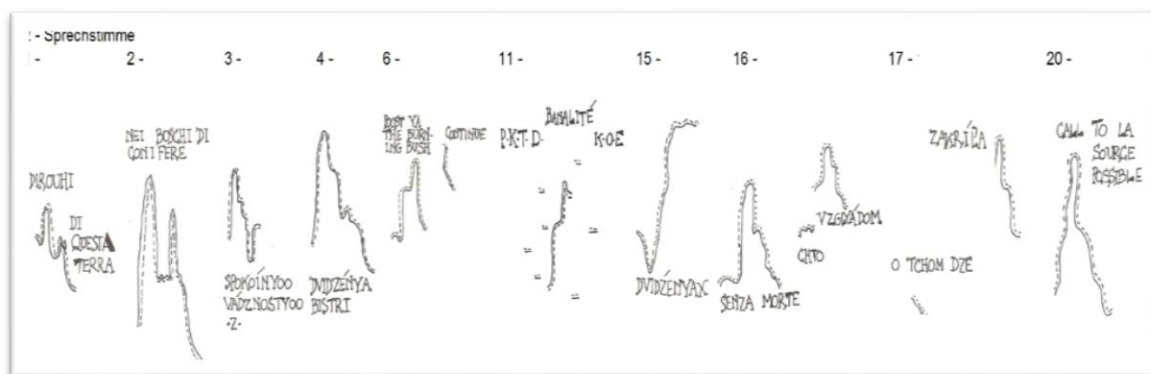


Fig. 76. Contornos pontilhados

O segundo modo de emissão, *Sprechstimme*, contém ainda mais aparições que *Jazz*, e compreende à todas as regiões da voz, graças a seu perfil angular, que em grande parte se desenvolve progressivamente do grave ao agudo, como a ilustração de montanhas, por exemplo. É representada por linha tracejada acima da linha preta, presente como contorno dos modos de emissão em todas as cores.

Todos os idiomas presentes na obra são utilizados, além de sons pontuais indeterminados. Na pg. 11 da obra, aparecem pequenos traços nas regiões grave e média da voz, representando as consoantes isoladas (p, k, t, d/ k, o, e) seguidos da palavra *banalité* em legato, que parte do grave a seu ápice na região média.

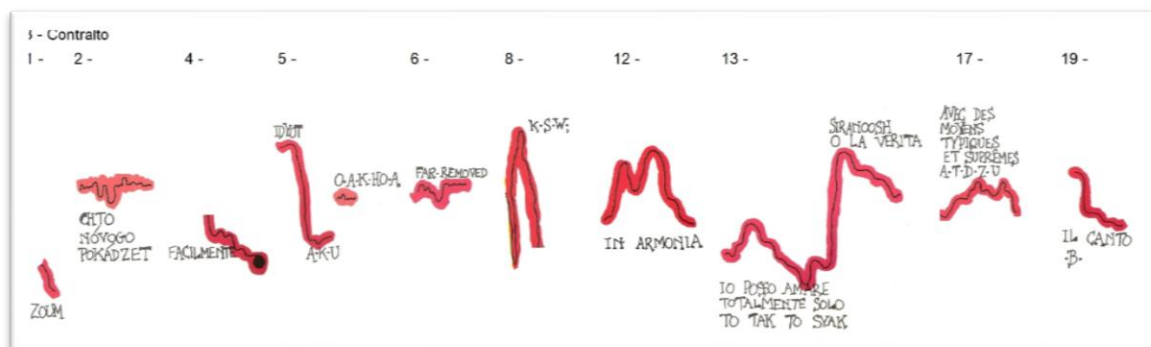


Fig. 77. Contornos em vermelho

O modo de emissão *contralto* concentra-se na região média da voz, e possui trajetórias variadas em seus traços, já identificadas nos modos de emissão já expostos. Fazendo referência a voz de contralto, que requer do intérprete um timbre mais cheio ou amplo na região média, estendendo-se para a região grave, o compositor opta por não utilizar a região aguda da voz, pois resultaria na perda desse timbre característico.

Todos os idiomas presentes na obra estão associados a esse modo de emissão, inclusive, consoantes isoladas.

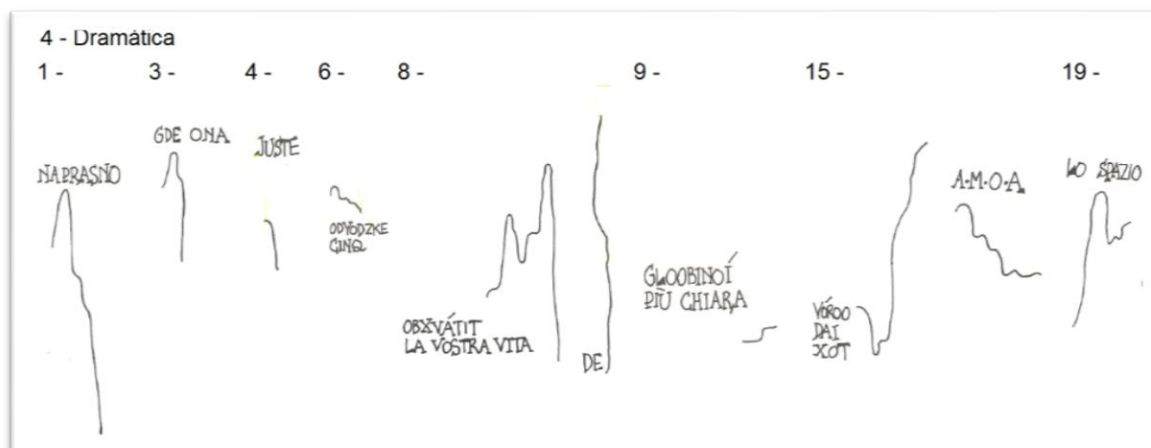


Fig. 78. Contornos em preto

Como no modo de emissão *Sprechstimme*, o modo *Dramática* compreende a todas as regiões da voz, e tem como uma de suas características principais os *glissandi* que abrangem uma grande extensão vocal.

Os idiomas presentes nessa identidade vocal são russo, armênio, francês e italiano, além das letras pontuais.

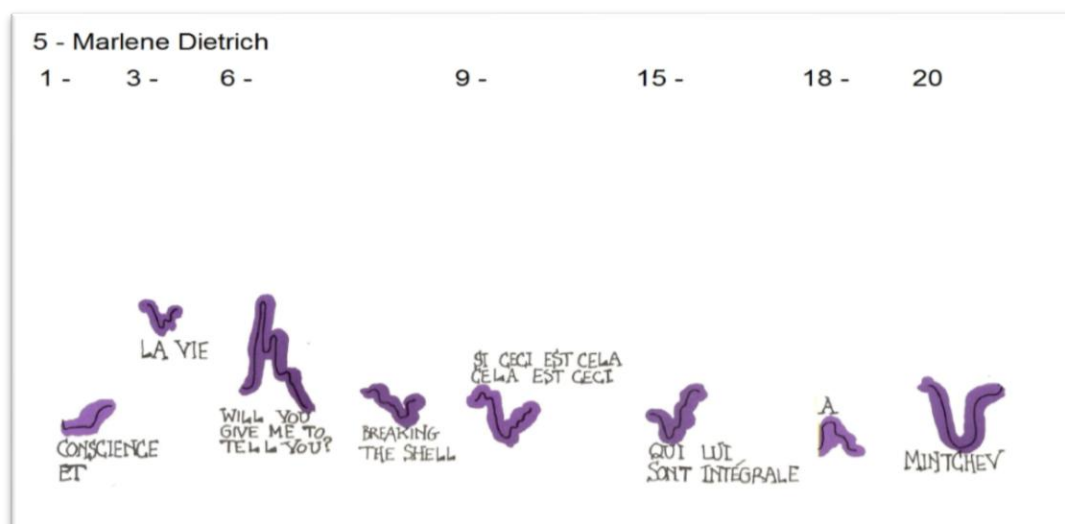


Fig. 79. Contornos em roxo

Similar ao *Jazz*, a identidade vocal *Marlene Dietrich* valoriza a região grave do intérprete, com alternância de textos em inglês e francês. Dietrich foi uma atriz e cantora com grande popularidade desde a década de 30 até a década de 70 quando se apresentou em uma turnê mundial cantando as músicas dos filmes que participou.

A composição desta identidade vocal na região grave acentua a referência da voz grave e características da cantora como entonação lenta e apelo sensual, remontando as canções de *cabaret alemão*, que também serviram de referência para o que viria a ser o *sprechgesang* em 1912.

Os idiomas que constituem esse tipo de emissão são, francês e inglês – predominantemente, e a palavra armênia *mintchev*. Aqui não há sons indeterminados.

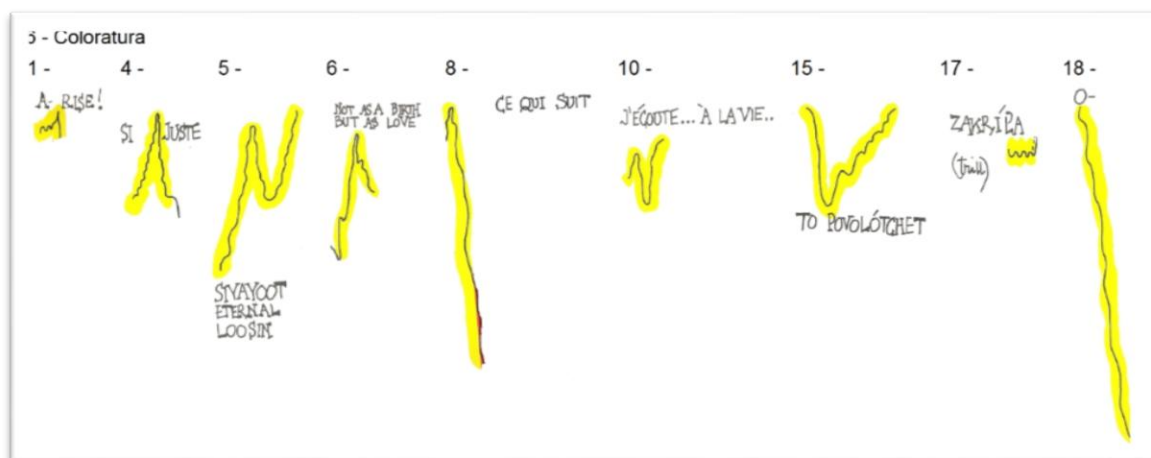


Fig. 80. Contornos em amarelo

Mas uma vez remontando às técnicas de canto lírico, o compositor escreve na região aguda o registro *Coloratura*. Podemos ver que os traços são diferentes dos até então apresentados, como linhas onduladas da região média à aguda, ilustrando possíveis coloraturas⁷¹ ou passagens rápidas e ágeis, e até mesmo trinados; comportamentos musicais totalmente distintos dos da voz de contralto. Assim, num mesmo universo timbrístico, o compositor requer do intérprete versatilidade para representar universos vocais opostos.

Os idiomas pertencentes a essa identidade vocal são francês, inglês, armênio e russo, além da vogal isolada *o*.

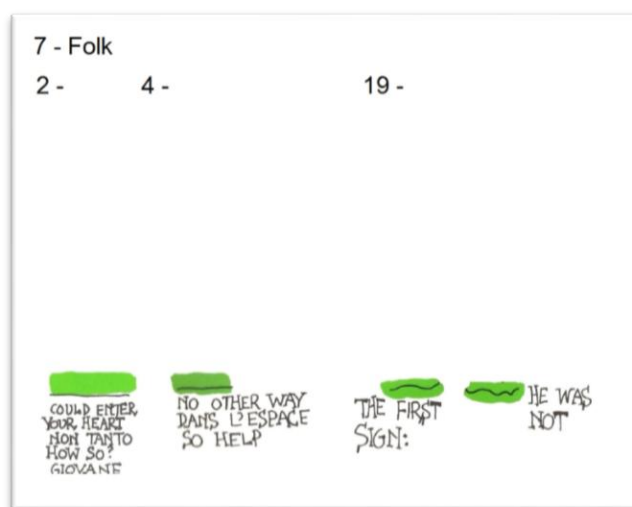


Fig. 81. Contornos em verde

Como dito acima, o estilo *folk* não apresenta grande relevância para o intérprete do século XXI, até porque, não representa um estilo corrente atualmente. Porém, na década de 60, o termo *folk* estava associado primeiramente às canções de campo ou, *folksongs*, que não tinha relação com a cultura de massa, mas era reproduzido por tradição oral.

Cage opta pela representação desse estilo por linhas retas, ou leves ondulações, sugerindo um canto monódico, ou com pequena variação de altura concentrada na região grave da voz. O texto predominantemente em inglês, possui aparições pontuais de frases em italiano e francês.

⁷¹ Em português, significa a execução de diversas notas em uma única sílaba, geralmente rapidamente e com grande agilidade

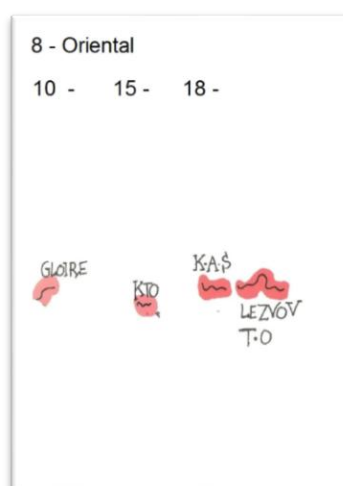


Fig. 82. Contornos em rosa

Como no estilo *folk*, o modo de emissão *oriental* não aponta, ao intérprete atual, uma identidade vocal predominante, como seria o caso da voz de *coloratura*, por exemplo. Sugerimos que o uso desse modo de emissão ao movimento hippie, que valorizava e difundia a cultura oriental budista, e ao próprio contato de Cage com a cultura zen budista.

Podemos então notar, o tom quase monástico, calmo, pausado, representado por palavras curtas em francês e armênio, vogais e consoantes isoladas, concentradas na região média da voz, com âmbito de alturas reduzido.

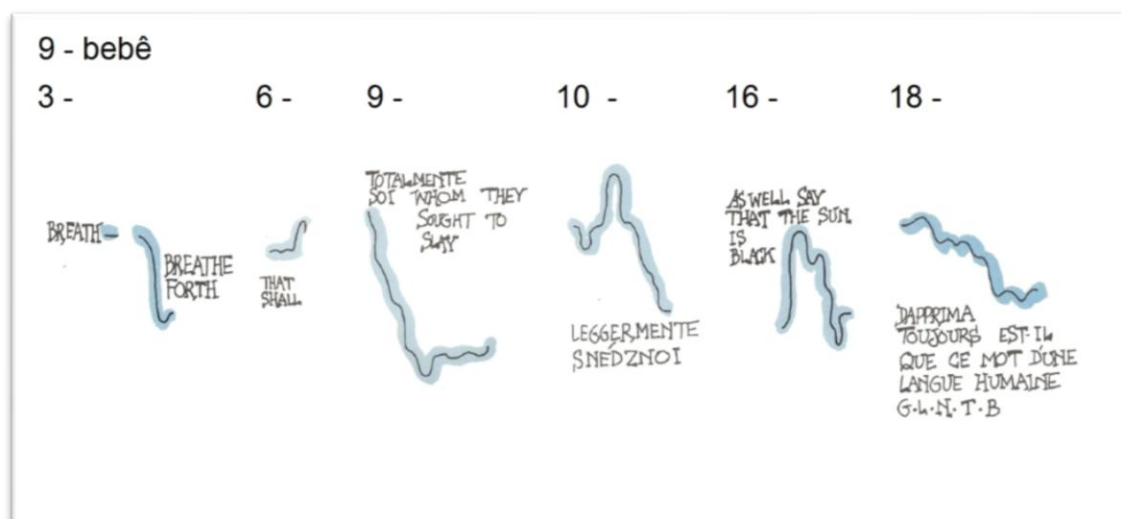


Fig. 83. Contornos em azul bebê

O modo de emissão referente a fala do bebê está concentrada nas regiões média e aguda da voz. Esse modo também pode propor a imitação da fala de um adulto ao se dirigir a um bebê. Assim, os amplos contornos de Cage representam as oscilações de altura pertencentes a essa expressão. Porém, esta emissão possui maior concentração de texto em seus contornos, inclusive, aparecem todos idiomas utilizados na obra, além do conjunto de consoantes isoladas; alterando o real comportamento da fala de bebê que consiste em fragmentos de palavras e sentenças curtas.

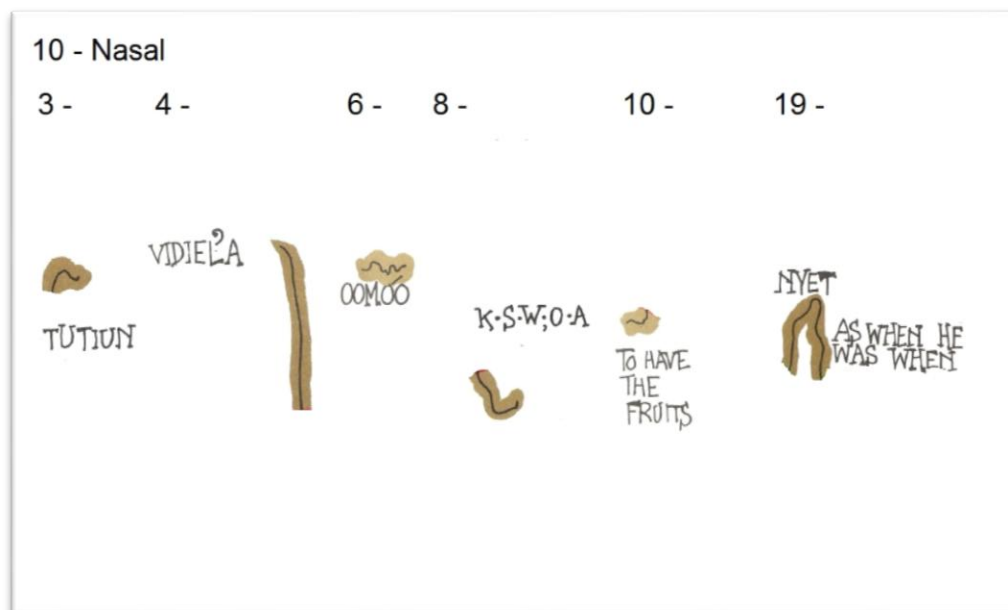


Fig. 84. Contornos em marrom

O modo de emissão *nasal* está concentrado nas regiões média e aguda da voz, contendo os idiomas russo e inglês.

O primeiro exemplo de emissão vocal nasal a que o cantor tem acesso durante sua formação consiste no *bocca chiusa* ou boca fechada, representada por a consoante nasal /m/ que é produzida pelo fechamento dos lábios.

Há também distúrbios da fala, figurando entre eles a voz nasal ou nasalizada, que consiste na obstrução da cavidade nasal causada por fatores como resfriados; e no caso de *Aria*, essa obstrução se dá de modo induzido pelo intérprete, que reproduz a voz nasal, ou popularmente chamada de fanha.

Essa identidade vocal é reconhecível pelo intérprete/público atual, por ser um comportamento vocal característico universal, assim como elementos tais quais tosse, bocejo, estalar de dedos, choro, riso, entre outros.

*

* *

Apresentadas as 10 identidades vocais, devemos considerar estratégias de estudo e integração desses timbres ao discurso musical proposto por Cage.

Em entrevista à Sabzghabaei, (2015), a célebre cantora Phyllis Bryn-Julson explica que para uma efetiva interpretação da obra, o cantor/ator deve saber o que está falando, e o público será convencido do que você está falando. Além disso, a cantora defende a necessidade de movimento em todas as facetas da performance: nas mãos, pernas, face, etc., e que a falta de movimento no corpo do cantor é fator de separação entre o sucesso e o fracasso da performance de *Aria*.

Quando todos esses textos, sons, e fragmentos, amalgamados por Cage, são unidos ao corpo humano, rosto e voz do performer, um profundo poço de possibilidades é descoberto. Alguns adotam uma abordagem louca, como se o orador estivesse aflito com a glossolalia, outros fazem a performance mais conversacional com o público, em uma linguagem entendida apenas pelo performer; os limites da interpretação são infinitos. Assim como uma performance bem-sucedida de qualquer outro trabalho, o mais importante é dedicar-se à peça, investindo nela tempo e energia, e se tornando um personagem diferente no palco⁷². SABZGHABAEI, D. (2015) *tradução nossa*.

Eu diria, que, além do movimento, uma performance de *Aria* que aproveita todos os recursos ofertados pelo compositor, devem ser construídos com identidades vocais que integram a infinidade de referências que o intérprete carrega ao longo da vida, afim de que a troca de identidades vocais ocorra de forma orgânica.

No segundo semestre do ano de 2016, tive a oportunidade de apresentar a *Aria* em duas diferentes ocasiões, com públicos de que tinham em comum o fato de serem estudantes de música/composição musical, e nunca terem vivenciado uma performance de voz não acompanhada - o que causou estranhamento à proposta da obra, e justifica a

⁷² When all of these texts, sounds, and fragments, amalgamated by Cage, are brought together with the human body, face, and voice of the performer, a deep pool of possibilities is uncovered. Some take the mad approach, as if the speaker is afflicted with glossolalia, others make the performance more conversational with the audience, just in a language understood only by the performer; the limits of interpretation are boundless. Just like a successful performance of any other work, what is most important is devoting yourself to the piece, investing time and energy into it, and becoming a different character on the stage.

necessidade de circulação e criação de repertório, além do pronto acesso aos cantores, que nessas ocasiões se empolgaram pelas possibilidades da obra.

Tendo em consideração as particularidades de cada cor em relação aos contornos frasais, escolhi identidades vocais que integraram minhas experiências de vida e sonoridades que se tornaram icônicas através de memes da internet, que tem sido nos últimos anos minha principal fonte de material composicional.

Na tabela a baixo faço referência às identidades vocais escolhidas por Cathy Berberian e as escolhidas por mim em minha primeira apresentação em setembro de 2016.

CORES	I.V. CATHY	I.V. LAIANA
	Jazz	Voz de tele mensagem
	Contralto	Voz grave entubada (contralto caricata)
-----	Sprechgesang	Smeagol https://www.youtube.com/watch?v=CJ07JyztEIU
	Dramática	Dramática
	Marlene Dietrich	Inês Brasil http://www.museudememes.com.br/sermons/ines-brasil/
	Folk	Xuxa https://www.youtube.com/watch?v=b1dYkXjj-1o
	Coloratura	Coloratura
	Bebê	Bebê
	Nasal	Voz falada de cantora de axé https://www.youtube.com/watch?v=lc3wtqWEfdw
	Oriental	Aracy da <i>Top Term</i> https://www.youtube.com/watch?v=pH-ZkuNoyPU

Tab. 8. Comparação entre timbres

Optei por preservar a escolhas de Cathy das identidades vocais *Dramática*, *Coloratura*, e *Bebê*, por serem timbres e comportamentos característicos e conhecidos universalmente.

As trocas que fiz aconteceram pela minha prática de imitar personagens como *Xuxa*, *Aracy*, *Inês Brasil* e *Smeagol* há muito tempo, tendo sido ícones da minha juventude.

As identidades vocais que se enquadram em estereótipos também eram alvo de minhas imitações, talvez com aspecto afetivo de minha adolescência em Anápolis - Goiás.

A *voz de telemensagem* era muito frequente na década de 90 nas pequenas cidades do interior do Brasil, e funcionava como uma mensagem pré-gravada de aniversário ou datas comemorativas, pagos previamente para o remetente. A *voz grave entubada* era a voz de contralto ouvida nos coros amadores, de cantoras do naipe de contralto que queriam mostrar uma voz mais grave que realmente tinham. Nessa época o *axé music* estava em alta, e nos programas de TV de domingo a tarde, as cantoras animavam o público com voz de forte intensidade e entonação de animadora de torcida.

Para os 16 quadrados pretos fiz as seguintes ações: 1 – rasgar papel; 2 – gesto de colar de beijos (mandar beijos da esquerda para a direita do colo); 3 – *Ahan Cláudia, senta lá* (frase dita por Xuxa); 4 – congelamento com cara de surpresa; 5 – *é aposentado, tem mais de sessenta anos* (frase dita por Aracy); 6 – congelamento com cara de desaprovação; 7 – *e teve boatos de que eu estava na pior* (frase dita por Luisa Marilac); 8 – *Golpista!!!!*; 9 – abrir uma bala lentamente; 10 – *alô, alô, vocês sabem quem sou eu?* (frase dita por Inês Brasil); 11 – tentar escrever e amassar papel; 12 – tirar uma selfie com a plateia; 13 – procurar algo na direção do público; 14 – gargalhar; 15 – aplaudir; 16 – *my precious* (frase dita por Smeagol).

Assim, o universo dos anos 90 e as personalidades do século XXI trazidas à tona pela democratização da internet, compõe minhas identidades vocais para *Aria*. Para tanto, busquei estudar os principais gestos corporais e vocais das pessoas citadas, bem como imaginar gestos corporais ou comportamentais inerentes às vozes impessoais. Sem dúvida, minhas escolhas deram à obra uma dimensão humorística, que poderia ser levada a um contexto experimental através de outras escolhas.

4.5 Relato composicional *Omaggio a Cage*

Assim como as outras peças que constituem a parte composicional esse trabalho, o fio condutor da criação dessa obra são experiências afetivas vividas, particularmente ao longo da realização desta tese.

O material textual da obra foi retirado do site < <http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.php> >, que reúne histórias vividas por John Cage, relatadas em suas cartas e palestras, dispostas em papel relembrando as formas da poesia concreta. No site as histórias podem surgir randomicamente, ou pelo conteúdo da primeira linha, assim, selecionei as histórias por sua aparição randômica, seguindo os seguintes critérios: tamanho do texto (o menor possível), variedades de entonação possíveis, características das palavras – quanto menores, melhor.

Por não ser uma falante nativa de inglês (além de não tentar me aproximar do sotaque na fala cotidiana) minha pronúncia apresenta certas particularidades ou erros de entonação e prosódia. Esse fato é importante pois os contornos foram construídos através da minha percepção do idioma.

O idioma utilizado na obra é inglês americano, com algumas intervenções de palavras em português e italiano traduzidas por mim. A escolha é baseada na origem dos textos, e a eventual tradução se dá pela semelhança entre os contornos em inglês, português e italiano.

A obra se chama *Omaggio a Cage*, ou, *minhas sete vozes*, e consiste em sete histórias de Cage associadas a sete timbres ou identidades vocais sugeridas. O intérprete tem a opção de seguir esses timbres ou sugerir seus próprios, de acordo com as características predominantes dos contornos.

Omaggio a Cage é uma obra em duas partes, sendo a primeira uma apresentação de cada um dos timbres que serão utilizados. Nomeio essa parte da obra como *Imersão*, que consiste em sete exercícios vocais e cênicos para cada história e identidade vocal escolhida.

Acredito que a *Imersão* possibilita uma ampla vivência e intimidade do performer com cada identidade vocal, o que seria uma possibilidade de estudo e preparação para obras que empregam múltiplos personagens como *Aria*, por exemplo.

A segunda parte da obra, *Coexistência*, consiste na integração das identidades vocais, histórias e indicações cênicas; ou seja, uma grande recapitulação de elementos apresentados nos exercícios da primeira parte utilizando sete modos de emissão distintos. A seguir, apresento os materiais composicionais da *Imersão* - timbres e as histórias que formam as seguintes identidades vocais, bem como, a construção de cada uma das peças.

Aqui, os agrupamentos de palavras são separados em conjuntos baseados na disposição do texto, e em seguida através de experimentações da pronúncia do texto em diversas regiões vocais, velocidades e modos de emissão (nasal, gritado, sussurrado, entre outros), procuro traçar trajetórias que representem as palavras e agrupamentos.

Em cada exercício é construída uma *identidade vocal* que representa características de pessoas que eu conheço e me inspiraram a compor. Acredito que, nesta obra, o conceito de *identidade vocal* vá além da criação de um timbre, mas a criação de uma *personalidade* própria, com gestos corporais, expressões faciais, entre outros.

4.5.1 PARTE 1 - *Imersão*

Exercício 1		Voz conselheira (pai)	
2	A Chinaman	A Chinaman	(Kwang-tse
4	tells)	tells)	(Kwang-tse
*	sleep	sleep	went to
	and dreamt	and dreamt	
	he was	he was	
	a butterfly.	a butterfly.	
	Later,	Later,	when he
	awoke,	awoke,	
	he asked	he asked	
	himself,	himself,	
	"Am I a	"Am I a	
	butterfly	butterfly	
	dreaming	dreaming	
	that I am	that I am	
	a man?"	a man?"	

Fig. 85. Utilização do texto no exercício 1

Para o *Exercício 1*, baseado na história 24⁷³, agrupei o texto como me sugeria a disposição das palavras no papel. Assim foram criados 10 grupos de palavras que foram ordenados em caixas, representados por contornos na região médio-aguda da fala.

Os contornos visam representar a identidade vocal *voz conselheira*, que sugiro que se caracterize por timbre aveludado de intensidade suave; fala pausada, contida e formal. Pode se imaginar a voz de alguém que explica alguma coisa com muito cuidado e atenção. Isso, como todas as características que constituem uma identidade vocal, reflete em um gestual corporal específico, observado nessa situação, com suas particularidades escolhidas pelo intérprete, e repetidas todas as vezes em que os contornos forem representados pela cor rosa.

O desafio imposto ao intérprete no Exercício 1 é cantar a peça escolhendo a ordem de resolução de cada caixa de informações.

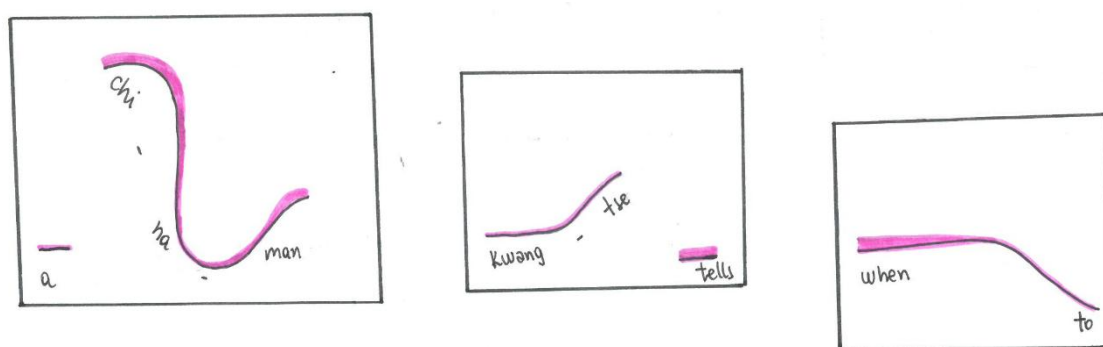


Fig. 86. Caixas de informações

As caixas de informação são utilizadas apenas nesse exercício, e não indicam a região da voz a ser utilizada, mas apenas a trajetória das palavras.

Os contornos apresentam espessura variada, indicando um plano de dinâmicas, assim, quanto mais espessa a camada de cor, mais forte será emissão, e quanto mais fino mais *piano*. Essa escolha por inserir dinâmica nos contornos surgiu durante a composição desse exercício e se mantém por toda a obra.

⁷³ <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/24> Acessado em 11/07/2018.

Exercício 2

Voz empolgada (irmão)

4 Artists talk a
1 lot about freedom.
* So,
recalling the expression
bird," "free as a
Feldman went to Morton a park
one day some time and
spent watching our feathered
friends.
he came back, When
he said, "You
know?
free: They're not
over bits they're of fighting food."

Artists lot freedom. So,
recalling the expression
bird," "free as a
Feldman went to Morton a park
one spent day some time and
watching our feathered
friends.
he came back, When
he said, "You
know?
free: They're not
over bits they're of fighting food."

Fig. 87. Agrupamentos de palavras, exercício 2.

Aqui utilizamos uma identidade vocal *empolgada* que insere todas as características de uma pessoa deslumbrada ou muito impressionada com algo que acabou de acontecer. A fala dessa pessoa é muito rápida, respirações curtas, ao mesmo tempo que algumas palavras recebem ênfase na sílaba principal.

O texto⁷⁴ foi reorganizado em caixas, como no exercício anterior, porém cada uma dessas caixas propõem uma distribuição não linear das palavras, sugerindo novos significados. Com isso, disponho na partitura a ordem do texto nas caixas, e não do modo apresentado por Cage.

Como nos exercícios subsequentes, os acontecimentos musicais não estão dispostos em caixas, mas em pauta de uma linha indicando a região extremo grave da voz.

O desafio proposto nesse exercício é falar determinadas frases, localizadas abaixo do contorno: o mais rápido possível, repetindo-os de maneira não inteligível durante 10 segundos.

⁷⁴ <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/41> Acessado em 11/07/2018



Fig. 88. Texto a ser repetido o mais rápido possível

Talvez cabe apontar aqui que podemos comparar esse resultado sonoro ao que Berio propõe em *Sequenza III* com nuvens de sons pontuais sussurrados dentro de uma escrita igualmente não convencional, mas que é intencionalmente “menos aberta” que a notação por contornos.

Exercício 3

Voz de ordem (mãe)

<p>1 I was arguing with</p> <p>3 Mother.</p> <p>0</p> <p>*</p> <p>I turned to Dad.</p> <p>spoke. He</p> <p>“Son John,</p> <p>is always your right, mother</p> <p>even when she’s wrong.”</p>	
---	--

Fig. 89. Agrupamento de palavras exercício 3

Como nos outros exercícios, agrupo as palavras propondo novos significados, que nessa obra ficarão evidentes pela escrita dos contornos que são mais livres e trafega pelas regiões grave e aguda da voz.

A *voz de ordem*, ou voz de mãe, traça aqui um paralelo com a voz de comando, e assim, uma *identidade vocal* de alguém que dá ordens para uma criança ou um subordinado. O registro metálico, ou caricato, bem como o gestual rígido e ameaçador marcam o gestual para essa voz.

ilustrar essa fusão entre voz cantada e falada, entretanto, o intérprete pode optar por enfatizar fala, canto e/ou *Sprechgesang*.

O trabalho com o texto se dá pela união de palavras em grupos maiores (com exceção de três agrupamentos contendo duas palavras, e dois de uma palavra, já que esta é a história⁷⁶ escolhida com maior número de palavras. No atual exercício, optei por dispor os conjuntos como texto linear, embora a ordem das palavras não reflete a ordem do texto original.

O desafio proposto no exercício 4 consiste na seleção de três frases motivicas que caracterizem árias de ópera popularmente conhecidas, que serão inseridas no discurso musical em locais decididos pelo intérprete, interrompendo a narrativa.

Exercício 5		Voz para bebês	
1 8 0 *	On Christmas Day,	<u>On Christmas Day,</u>	
	Mother said,	<u>Mother said,</u>	
	listened to your record "I've several times.	<u>listened to your record</u> "I've several times.	
	After hearing all those stories about your childhood,	After hearing all those stories about your childhood,	
	I keep asking myself.	<u>I keep asking myself.</u>	
	was it that I "Where failed?" "	<u>was it that</u> I "Where failed?" "	

Fig. 91. Agrupamento de palavras, exercício 5

O texto⁷⁷ do exercício 5 sofreu apenas pequenas mudanças em sua estrutura original. Os grupos de duas e três palavras possuem ênfase para o discurso textual, interpolando a estrutura das frases as quais pertencem.

⁷⁶ <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/91> Acessado em 11/07/2018.

⁷⁷ <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/180> Acessado em 11/07/2018

A identidade vocal aqui, designa *voz para bebês*, ou voz utilizada por adultos para falar com bebês e animais pequenos. Timbre estridente no agudo e com muito ar no extremo grave.

O desafio cênico desse exercício é a inserção de gestos corporais não vocais em três momentos da música, mais uma vez determinados pelo intérprete. Esses gestos podem vir acompanhados da música, ou como no exercício 2, como pose congelada por alguns segundos.

Exercício 6		Voz enfadonha
5	Once	Once
7	visiting	visiting
*	my Aunt Marge.	my Aunt Marge.
	laundry.	laundry.
	She was doing her	She was doing her
	She turned to me and said,	She turned to me and said,
	"You know?"	"You know?"
	this machine	this machine
	I love	I love
	more than I do your Uncle	more than I do your Uncle
	much Walter."	much Walter."

Fig. 92. Agrupamento de palavras, exercício 6

Aqui, o texto⁷⁸ seria trabalhado de modo linear, salvo o deslocamento das palavras *this machine* como segunda frase, confundindo assim todo significado do texto, ou extraíndo o objeto da anedota do local a que pertence para fazer sentido, subvertendo o início e o fim do texto.

A *voz enfadonha* possui identidade vocal de uma pessoa cansada, ou com preguiça de falar; caracterizando tal entonação pelo uso do registro grave, nasal, e utilização do *fry* (ou registro basal; som "craquelado" que emitimos (saudavelmente) quando a prega vocal está toda relaxada).

⁷⁸ <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/57> Acessado em 11/07/2018

O Exercício cênico proposto aqui consiste na interrupção da narrativa pelo intérprete com o gesto de cair no sono por 5 segundos.

Exercício 7	<i>Voz que conta uma história</i>
-------------	-----------------------------------

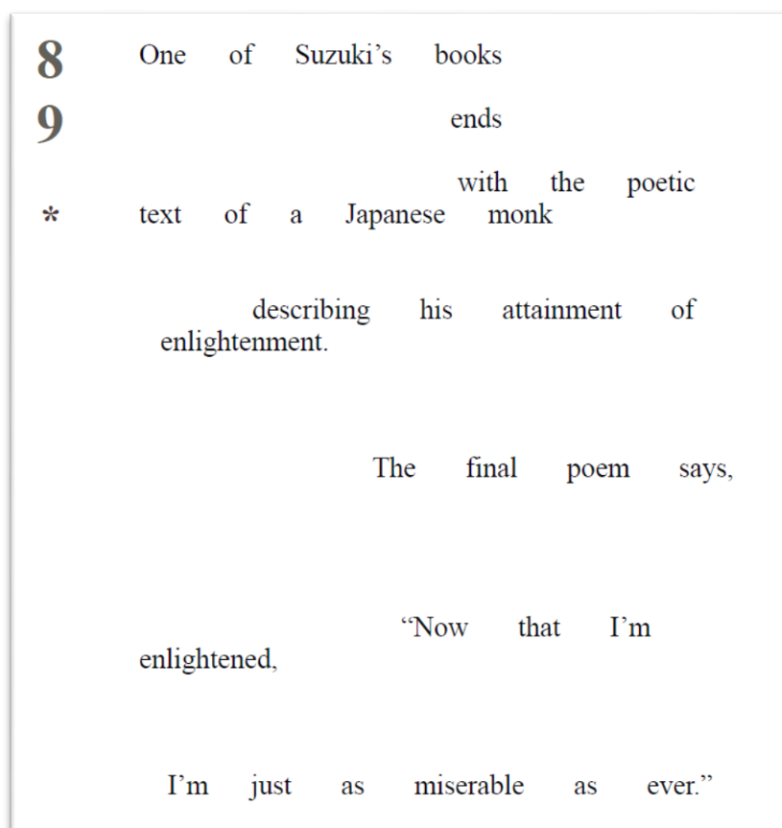


Fig. 93. Agrupamento de palavras, exercício 7

Na década de 90, alguns programas infantis da TV aberta possuíam quadros com contadores de histórias que se utilizavam de objetos que simulem sons contidos na história, como chocalhos para chuva; casca de coco para o galopar dos cavalos, chapa de alumínio para trovão, entre outros. Assim, a identidade vocal deve evocar os gestos de um contador de histórias, que utiliza todos os registros vocais, alongam ou encurtam palavras para ilustrar a história.

O exercício 7⁷⁹ traz como desafio cênico, a escolha de quatro objetos sonoros para ilustrar quatro momentos da música, estando relacionados com as características da história ou não. O presente texto não sofre nenhuma alteração.

⁷⁹ <http://www.lcdf.org/indeterminacy/s/89> Acessado em 11/07/2018

4.5.2 Parte II - *Coexistência*

Seguindo a ideia da poética composicional de *Aria*, na segunda parte da peça escrevo em oito páginas, contornos vocais já citados ao longo dos sete exercícios, seguidos dos desafios cênicos que agora contam com representação na partitura. A autonomia do intérprete se dá desde a organização da ordem das páginas (a peça não conta com marcação de número de páginas) até a escolha de novos timbres ou a preservação das identidades vocais já expressadas.

Alguns dos desafios propostos na Parte 1 ganham símbolos representativos que surgem em meio aos contornos vocais em determinados pontos da partitura, sendo:



Congelamento cênico por dois segundos



Cair no sono por dois segundos



Manipular objetos cênicos utilizados por contadores de histórias (exercício 7)



Cantar árias de ópera ou músicas massivamente conhecidas, com letra ou *bocca chiusa*.



Gestos não vocais (bater pé, aplausos, etc.)



Falar o mais rápido possível.

Assim, *Coexistência* consiste no emprego de todos os exercícios e indicações cênicas como material composicional que explora o virtuosismo do intérprete pelas alternâncias vocais e corporais requeridas na obra.

*

* *

As obras próprias *Leite e mel* (2017), *Vox Populi* (2016-2018), e *Omaggio a Cage* (2018) talvez guardem entre si poucos elementos em comum sua formação - voz não acompanhada, e o texto como principal gerador de material composicional.

Isso se deve ao fato de terem sido escritas em diferentes estágios deste trabalho, e sobre influências específicas no tocante a abordagem do material musical e das diversas possibilidades textuais. Além disso, essas obras possuem contextos cênicos derivados dos textos, que podem ser utilizadas pelo intérprete tanto para modular o som, quanto para assumir suas potencialidades como teatro musical. Não há aqui uma pretensão em unir essas obras em um ciclo, ou analisar suas similaridades e diferenças a partir das obras referenciais de Berio, Aperghis e Cage.

Porém, no caso de *Omaggio a Cage*, o exercício de indeterminação neste trabalho foi bastante promissor, e culminou na abertura de possibilidades que os traços a mão livre podem oferecer ao aproximar o som que se imagina dos desenhos. Além disso, minha experiência como intérprete e compositora gerou nas tentativas de performance novas matérias a cada leitura (que não teriam sido inseridos na obra caso a escrita fosse tradicional).

Partindo do pressuposto de que minhas vivências e preferências musicais internas originaram novos materiais, acredito que *Omaggio a Cage* pode ser um ótimo exercício de performance para cantores experientes ou iniciantes neste repertório, pois a partir de cada leitura se abrem novas possibilidades sonoras não pertencentes ao meu universo; por esse motivo, no título da música assino que o trabalho composicional funciona entre o intérprete e eu.

Assim, a criação da peça em duas partes propõe uma imersão em cada um dos timbre indicados, favorecendo o desenvolvimento de sete vozes e suas características cênicas; e a coexistência e desses sete universos distintos, rememorando a polifonia simulada discutida no capítulo 2.

Considerações Finais

No presente trabalho fizemos um panorama sobre a música vocal não acompanhada na segunda metade do século XX, desde as inserções de variados signos que representam o banal e cotidiano na notação tradicional até a abertura total da partitura que representa parâmetros musicais por desenhos ou contornos.

Essas ideias de música experimental para voz permearam a escrita musical do século XX com a tentativa de Arnold Schoenberg de transpor o modo cantado/falado com que as cantoras de *Cabaret* recitavam textos e cantavam canções, pela técnica do *Sprechgesang* e mais tarde pela notação em uma linha, representando a narração.

Anos depois, Kurt Schwitters cria o que poderia ser a primeira peça experimental para voz não acompanhada, ou poesia sonora para voz, utilizando-se apenas de fragmentos de palavras como material composicional que ora se comprime, ora se expande, estruturado de acordo com a forma sonata, com duração aproximada de 40 minutos.

Na segunda metade do século XX, a formação voz não acompanhada atrai mais compositores, talvez pelo desenvolvimento dos recursos eletrônicos e o surgimento de obras para voz eletrônica, talvez pelo legado deixado pela poesia sonora anos antes.

Com isso, a voz não acompanhada trouxe à música de vanguarda os sons cotidianos, a fala, as emoções, e as possibilidades corporais como sons e movimento.

Do ponto de vista da notação, podemos observar duas polarizações de modos para escrever para voz não acompanhada, sendo que o primeiro parte da escrita tradicional e inserções de novos signos ou indicações textuais, e o segundo se guia pela abertura e indeterminação.

Assim, no presente trabalho buscamos apresentar essas duas (e não únicas) maneiras de notação para voz, que coexistiram no século XX na Europa, concentradas quase sempre na figura da cantora e compositora Cathy Berberian, que contribuiu como intérprete e coautora para obras referência no tocante à música vocal, sobretudo à voz não

acompanhada. Aliás, das três peças que foram analisadas neste trabalho somente *Recitations* não possui conexão com Berberian.

A busca de Cathy Berberian pela imitação o mais próximo possível das vozes de cantores renomados, animais e objetos sonoros foi convencionada por ela como *domestic clowning*, e utilizada em suas composições próprias, como é o caso de *Stripsody*, em que o material composicional consiste no som de onomatopeias variadas, dispostas em ordem alfabética e divididas por três pequenas cenas provenientes da cultura pop da década de 60.

Embora não usual, a escolha da notação por ilustrações que remontam aos quadrinhos possui resultado efetivo na leitura por diferentes intérpretes e leigos em leitura musical, que chegam a timbres semelhantes aos executados pela cantora em gravações disponíveis na internet.

Seguindo a notação aberta, e interessado pelas possibilidades vocais de Cathy, John Cage dedica-lhe a peça *Aria*, que através da associação de timbres a cores, e notação através de contornos, utiliza textos em inglês, italiano, francês, armênio e russo.

Vimos que a escrita por contornos das frases não está associada aos idiomas, mas aos timbres que Berberian escolheu para a primeira performance da obra, consolidando a ideia de coautoria. Assim, a partir da escolha dos timbres, Cage pôde desenhar os contornos nas regiões vocais correspondentes.

A estrutura aberta de Cage impõe a direcionalidade dos contornos, os momentos de troca de timbres, e o texto, e deixa ao intérprete a escolha das durações de cada objeto musical, os timbres a serem utilizados, e os acontecimentos extra vocais ou cênicos que interrompem os contornos.

Essas duas possibilidades de notação, em quadrinhos e em contornos, se revelam efetivas para representar ideias inerentes ao idiomatismo da voz, favorecendo a escrita para voz não acompanhada.

Em contrapartida, afim de prever o controle dos acontecimentos musicais, e o desenvolvimento dos materiais, compositores como György Ligeti, Luciano Berio, Georges Aperghis, Giacinto Scelsi, entre outros optam pela escrita tradicional em obras vocais.

Neste trabalho analisamos a obra *Sequenza III* de Luciano Berio, referência de música vocal não acompanhada, pela pluralidade dos materiais utilizados, bem como modos de emissão e afetos/emoções. Apesar de ter sido uma peça dedicada à Cathy, o compositor não deixa uma grande previsão para abertura, como acontecia nas obras dedicadas por Berio a Cathy em obras como *Omaggio a Joyce* e *Visage*.

Por ter amplos conhecimentos sobre voz e repertório vocal, Berio cria uma partitura acessível para cantoras com quaisquer tessituras devido ao uso de clave modular para alturas fixas.

Por outro lado, todos os modos de emissão e sua alternância, bem como a utilização do texto por fragmentos de palavras e fonemas, são definidos pelo compositor, o que torna a peça virtuosística e por consequência, com grande dificuldade de execução e de leitura, devido a um novo “alfabeto” para representar signos alheios a escrita musical tradicional.

O mesmo ocorre com *Recitations* de Georges Aperghis. Porém, por serem 14 peças que tem como elemento comum a sonoridade do idioma francês no registro falado da voz feminina; cada uma das peças apresenta procedimentos composicionais distintos.

Assim, por meio de análise dos processos composicionais utilizados na obra, foram encontradas algumas similaridades na estrutura de algumas peças, sendo que os principais meios de desenvolvimento dos materiais consistem em associações como altura/fragmento de palavras, processos acumulativos e timbrístico, através dos vários modos de emissão requeridos.

Embora utilize o sistema tradicional de notação, Aperghis inclui indicações textuais em todas as peças, e prevê uma certa abertura de parâmetros musicais como durações, velocidade de execução, ordem e direcionalidade de agregados sonoros, entre outros. A escrita da peça por vezes ilustra sua estrutura

Símbolos não inerentes à notação musical tradicional são utilizados em poucos movimentos como *Recitations* 6 e 13, e representam modos de emissão característicos como, voz de publicitária, voz rouca, sussurro, entre outros.

Porém, a dificuldade da obra está nas inúmeras indicações textuais de que desafiam os limites do cantor. Os textos dessas peças são ora em francês, ora lembram a pronúncia do idioma, mas não possui significado. Em algumas peças o cantor deve

executar longas frases sem respirar, em outras ele deve esgotar suas reservas de ar e falar o texto em apneia.

As notações aberta e tradicional comportam um grande número de possibilidades e são igualmente viáveis para a composição de música para voz não acompanhada, que possui como principais materiais composicionais as diversas formas de manipulação do texto, a fala em oposição às alturas fixas, modos de emissão, imitação de timbres extramusicais, entre outros.

*

* *

No percurso histórico da música vocal, percebemos que música e texto estiveram sempre atrelados, resultando em uma busca por materiais musicais, afetos e referência que beneficiem a interpretação do cantor na parte do instrumento acompanhador, na harmonia e estrutura, como é o caso de *lieder*, e árias de ópera.

Porém, em composições para voz não acompanhada a execução e interpretação possui um novo referencial. O compositor possui autonomia de destituir o texto de seus afetos, ou associar emoções a diferentes materiais composicionais pela total liberdade de manipulação textual.

O conceito de melodia, que consiste numa sequência de alturas fixas e durações definidas também é retrabalhado, dando lugar a sequências de sons sem altura definida, ou com contornos delineados.

Compor e/ou cantar música para voz não acompanhada é um grande desafio, e no caso da interpretação, é de suma importância que o cantor conheça a fundo as propostas do compositor afim de construir com ele um discurso musical sólido e que se sustente, mesmo em obras que requerem improvisação.

A partir das análises das obras de referência, pude criar obras utilizando as ferramentas composicionais fornecidas pelos compositores já citados para manipular os materiais composicionais e textuais escolhidos, resultando nas peças *Leite e Mel*, *Vox Populli*, e *Omaggio a Joyce*, que possuem em comum o trabalho com o texto e a integração de símbolos extramusicais notados de maneira tradicional e com previsão de abertura.

Busquei em minhas composições o diálogo entre técnicas e notações aqui expostas com o fim de representar, da maneira mais simples possível, minhas ideias musicais.

Este trabalho consiste numa pequena introdução ao uso dos elementos cotidianos, notação e execução de música para voz não acompanhada, e pretende estimular a produção e execução dessa formação entre compositores e intérpretes.

Por fim, parafraseando Luciano Berio, todos os sons vocais carregam significados que remetem à comunicação, ou, querem dizer algo. Assim sendo, este trabalho buscou dar foco aos sons vocais inseridos no discurso musical, visto que a despadronização dos signos que representam novos sons vocais nas obras do século XX e XXI, e não circulação do repertório de voz não acompanhada na formação do cantor desfavorecem a circulação dessas obras.

Referências Bibliográficas

Artigos

- ALBERÀ, P. *Introduction aux neuf sequenzaz*. Contrachamps, Paris - FR: L'Age d'Homme, n. 1, pg. 90 -122, 1983.
- ALMEIDA, G.; LIGNELLI, C. *No Marulhar das Glossolalias em Artaud*. Revista Brasileira de estudos da presença, Porto Alegre – RS, v.6, n. 1, pg.71 - 93, 2016.
- CAGLIARI, L. Línguas de ritmo silábico. *Revista de Estudos Linguísticos*, Belo Horizonte - MG, v. 20, n. 2, pg. 23 - 58, 2012.
- CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte - MG, v. 11, n. 136, p. 44 - 59, 2005.
- COSTA, V. O Plano B da música paraense: Estratégias composicionais de curto prazo. *Claves*, João Pessoa – PB, n. 9, pg 81 – 101, 2013.
- DURNEY, D. Quelques repères d'analyse pour les Récitations de Georges Aperghis. *Musurgia*, Paris, v. 2, n. 1, p. 52 – 60, 1995
- HOLDERBAUM, F. Motivo, tema e forma na Ursonate de Kurt Schwitters. *Anais do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora*, Juiz de Fora – MG, pg. 1-11, 2012.
- MEDEIROS, B. Ritmo na língua e na música: o elo possível. *Música em Perspectiva*: São Paulo -SP, v 2, n 2, p. 45 – 63. 2009
- PENHA, G.; FERRAZ, S. *Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio*. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-25.
- QUARANTA, D. Poema Sonoro/ Música Poética: Entre a Música e a Poesia Sonora: Uma Arte de Fronteira. São Paulo: Anais do XVII Congresso da ANNPOM, 2007.
- SHANK, T. Atelier ThéâtréetMusique. Structuring Everyday Gestures and Sounds. *The Drama Review*, New York, v. 23, n.3, p. 3 – 10, 1979.

STOIANOVA, I. *Luciano Berio, Chemins en musique*. La Revue Musicale, Paris, FR: Richard-Masse, v. 1, p. 64 - 91, 1985.

TORRES, F. *Merzobau: A Obra da Vida de Kurt Schwitters*. Revista Novos Estudos, São Paulo, n 63, p. 119 - 130, 2002.

VALENTE, H. As várias vozes da voz: sobre o experimentalismo na musica de Gilberto Mendes. Anais do 2º Encontro de Música e Mídia, Verbalidades, Musicalidades: Temas, Tramas e Trânsitos. Santos: Realejo Livros, 2006.

Dissertações e teses

BECKER, S. *A Voz Contemporânea*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, USP. 2008.

COSTA, V. F. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese, Doutorado em Processos Criativos. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 2009.

ISHISAKI, B. *A Transmutação na Escrita Instrumental e Vocal*. 206f. Dissertação, Mestrado em Processos Criativos. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MEEHAN, K. *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*. Dissertation, Washington University, Saint Louis, Missouri, 2011.

MENDES, D. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: Uma Abordagem Interpretativa de Três Obras Brasileiras para Voz e Cena*. Dissertação, Mestrado em Música do Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

MURDOCH, M. *Composing with Vocal Physiology: Extended Vocal Technique Categories and Berio's Sequenza III*. Dissertation, University of Utah, United States, 2011.

OLIVEIRA, L. *A escrita vocal nas obras Aventures de György Ligeti, Agnus e o King, de Luciano Berio*: Campinas - SP, 2014. 249f. Dissertação, Mestrado em Processos Criativos. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

ROSSI, N. *Acaso e indeterminação no processo de composição: um diálogo com a obra de John Cage*. Dissertação, Mestrado em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.

Livros

ANTUNES, Jorge. *Novos sons para a voz*. Brasília: Sistrum, 2007.

BERIO, L.; DALMONTE, R. *Berio, Entrevista sobre a Música*. São Cristovão - RJ: Civilização Brasileira. 1981.

BERIO, L.; DALMONTE, R.; VARGA, A. *Luciano Berio - Two Interviews with Rosanna Dalmonde and Bálint András Varga*. New York, Marion Boyars Publishers, 1985.

BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008

BOSSEUR, J. *Do som ao sinal. História da notação musical*. Curitiba – PR: Editora UFPR, 2014.

COPE, David. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, 2001.

CRISTÓFARO, Thaís. *Fonética e Fonologia do Português*. São Paulo: Contexto, 2012.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

MABRY, S. *Exploring Twentieth - Century vocal music. A practical Guide to innovations in performance and repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.

PRITCHETT, James. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.

SODER, A. *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: A Study of Vocal Performance Practice*. New York: The Edwin Mellen Press, 2008.

Partituras

APERGHIS, Georges. *Récitations*. Paris: Salabert, 1982.

BERBERIAN, C. *Stripsody*. New York: Peters, 1966.

BERIO, L. *Sequenza III*. Londres : Universal Edition, 1966.

CAGE, J. *Aria*. Para voz solo. Milão: Edition Peters, 1958.

LIGETI, G. *Artikulation*. Alemanha: Schott, 1968.

SCHOENBERG, A. *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire*. New York : Dover, 1994.

_____. *A Survivor from Warsaw, op. 46*. New York: Bomart Music Publications, 1949.

STRAUSS, R. *Der Rosenkavalier*. Londres; Boosey & Hawkes, 1940.

Sites

CRISTÒFARO, T. *Cefala – solução*. 2016. Disponível em <http://fonologia.org/sons_nao_utilizados_3.php> Acessado em 16/10/2018

D'ANGELO, H. Fenômeno de vendas, Rupi Kaur faz do trauma a matéria prima de sua poesia. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/rupi-kaur-faz-do-trauma-a-materia-prima-para-sua-poesia/>> Acesso em 09/07/2018.

SABZGHABAEI, D., *Performance Practice in John Cage's "Aria"*. Disponível em <<https://danielsabzghabaei.com/performance-practice-in-john-cages-aria/>> . Acessado em 14/05/2018.

Indeterminância: <<http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.php>> Acessado em 05/07/2018

Obras para voz não acompanhada – Catálogo IRCAM: <<http://brahms.ircam.fr/works/genre/379/>> Acessado em 05/07/2018

SCWITTERS, Mi sonata en sonidos primitivos -explicacion de los signos. 1927

< <http://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>>. Acesso em [05/07/2018](#).

Registro em vídeo das obras próprias

Vox Populli - <https://www.youtube.com/watch?v=nR2VWTUuNZY>

Leite e Mel - <https://www.youtube.com/watch?v=wEXF1uUk0iY>

Omaggio a Cage - <https://www.youtube.com/watch?v=sa0xxKSzzds>

Aria - John Cage - <https://www.youtube.com/watch?v=SxaENZMe3zg>

ANEXOS

1 – *Leite e mel – A dor, o amor, a ruptura, a cura* – Laiana de Oliveira

2 – *Vox Populli* – Laiana de Oliveira

3 – *Omaggio a Cage* – Laiana de Oliveira

Leite e Mel - A dor, o amor, a ruptura, a cura
para rez não acompanhada

A dor . I

$\text{♩} = 60$
TENSÃO

5^ª 2^ª 3^ª

COM SORFIMENTO

f / ga vo / mo rã do / do - res [n...ã...õ] [n...ã...õ] sh

mo ran do em mo ran do em lu lu ga res

COM SORFIMENTO

TENSÃO

5^ª 3^ª

COM BAIXA

[n...ã...õ] + do - res + ... [v] + vo - cê do + res + ([m, t, v] do res)

TENSÃO

COM SORFIMENTO

TENSÃO

3^ª 10^ª

VO CÊ TEM (tem, [v, t, k] res, que) mo ran do em lu ga res [n] / mo res do / ga riam vo / ran do /

VO CÊ TEM DORES MORANDO EM LUGARES EM QUE DORES NÃO DEVERIAM MORAR.

/a / !!!

APRIONADA SOM ESPERANÇA ORA TEMURA ORA ESPERANÇA ORA ESPERANÇA ORA ESPERANÇA

ah! / li nu e / re ce nha / je vo va ter + [tr] [t t t g] [g a g a g a g]

ALEGRE ESPERANÇA TRANQUILA

[g a g a g a] [i e a o a a ã a] [a] en tre ter

MEDO LIVRE VALIVADO IMPETUOSO MEDO

vo cê tem medo [g a g a] hm hm ah! / ve ti o va lá li en / li re te vo / li re te vo re pa si / vo cê tem medo

EM VOZ

+ vo cê 10ª de passa aprot.

A ruptura - III

AGRESSIVA (com dentes cerrados)

IMPOTENTE

SENOGA

SU AS O REUS [r m s k z t d k] tr tr / mo res do / / ga riã m vo / eu e - ra mu - si - ca +

INBENIDO

RESGANDO-SE

+ /ã / hm hm / re / ti o / mû si ca / li pe te ve / ti nhã / te no ga / li pe te / cor ta do e / si la te ri ti / ah [ag' ag' ag' ag'] [ag' ag' ag'] eu e ra mû si ca mû si ca

RESGANDO-SE / ERA PAZ

LIVRE

IMPOTENTE

5^a 3^a Eu era música / mas suas orelhas / tinham sido cortadas / + [a.] / mo res do / / ga riã m / Sem cortes pl o II

A cura

PAULINHA

TRANSILITA

[s] ah! es tou je vero que o lig [a] + [u] [u] [ri u i] [i]

SONHADOR

AUSTERA

LIVRE

RESILIENTE

+ Oh ve-lho-lor dos di-as vãos as vãos ve-lho-lor dos di- [a] per to di a mda que /mo te e tou/

su as o re /mas su as o.

SONHADOR

ESPERANÇA

IMPROTEGENTE

su as o re /mas tinhamos do cor-ta das dos di-as vãos + per di ah je lig /mo res do/ / go rião / [s]

1

* Tentar realizar todo o trecho com uma única respiração. Caso não seja possível, respirar sem interromper o som.

[illegible]

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and a large blacked-out section. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. A large blacked-out section covers the middle part of the staff. The text "KỶ NGUYỄN" is written vertically on the left side of the staff, and "KỶ NGUYỄN" is written vertically on the right side of the staff.

VOX POPULI - 2

08:30

e e u o a i o u a e u o i s a i k i v o s e d i s e t u d o b u h i c i i a i o e i e u i

ST

nữ kô si gư gư v a m ư t u b ư t k i v o s e l a l o u p u k i v o s e l a l a d i u m a m a n e r a b u h a u i u e u u o u e u i o e a i u a i o

09:10

u i o e u a e i u o e i u a i o e i u a o e i a s e e b u h u k a r a k i l o u k u r a k i k o i t a b i s u h d a i s t r a i k i v o s e d i s e t u d o b u h i c i b u h i c i

08:30

e u n ữ n ữ c ả s á gư gư v a m ư t u b ư t k i v o s e l a l o u p u k i v o s e l a l a d i u m a m a n e r a b u h a e e u o a i o u a e u i

Vox Populi - 3

23 $\text{♩} = 90$ *raiva* 12+

se e bu ho ka ra ki loo ku ra ko mo

10 *como se vão conseguir falar* 13+

vo se e bu ho ka ra ki loo ku ra ko mo

19 *com êxito* 15

se e bu ho ka ra ki loo ku ra ko mo








11 *cará de exatidão* 16

se e bu ho ka ra ki loo ku ra ko mo

Imaggio a Cage

ou "Minhas sete vozes" (2018)
Textos de John Cage (1912-1992)
Música de Laiana de Oliveira (1987) et...

Sete cores representam sete identidades vocais (timbres alterados por variações de humor e afetos cotidianos), sendo:

-  203 conselheira
timbre suave/azulado, fala pausada, contida, formal.
-  203 empregada
fala rápida, respiração alta, (como se contasse algo inacreditável.
-  203 de endem
ou, 203 de mãe dando ordens à criança. Registro metálico, caricato.
-  203 de contem livro
transição entre fala e canto, sprechgesang, como se estivesse sempre preparado para contar.
-  203 para bebês
caricato na região aguda, fala ingenuíza na região grave.
-  203 enxadonha
nasal, arrastada, "ny"
-  203 que conta uma história

Instruções de execução:

A obra possui duas partes: IMERSÃO, em cada uma das identidades vocais, com duração aproximada de um minuto por peça; e COEXISTÊNCIA, ou união e exposição de trechos pertencentes às sete identidades vocais apresentadas.

Podem surgir indicações cênicas, e o intérprete poderá adotar adereços que caracterizem sua performance. Há ainda a indicação de deslocamento, em que o intérprete deverá ficar imóvel durante o tempo indicado.

Para maior compreensão dos contornos, utilizaremos os seguintes signos:

Tipos de traço para dinâmica

—	piano
—	meio forte
—	forte

Tamanho de traço para durações

.	som pontual
—	som curto
—	(...) som longo

Timbre

↑	mais agudo/pontual
↓	mais grave/porizel

Velocidade

~~~~~	fala rápida e pequeno âmbito de timbre
~~~~~	fala lenta e pequeno âmbito de timbre

Emissão

—	som curto redondo (cantado como canto lírico)
—	som curto falado

As sete primeiras peças que integram a parte 1 - IMERSÃO, estão escritas em forma de exercícios, nos quais o intérprete terá a função de co-criador, seguindo as indicações dadas.

COEXISTÊNCIA - MOVIMENTO II

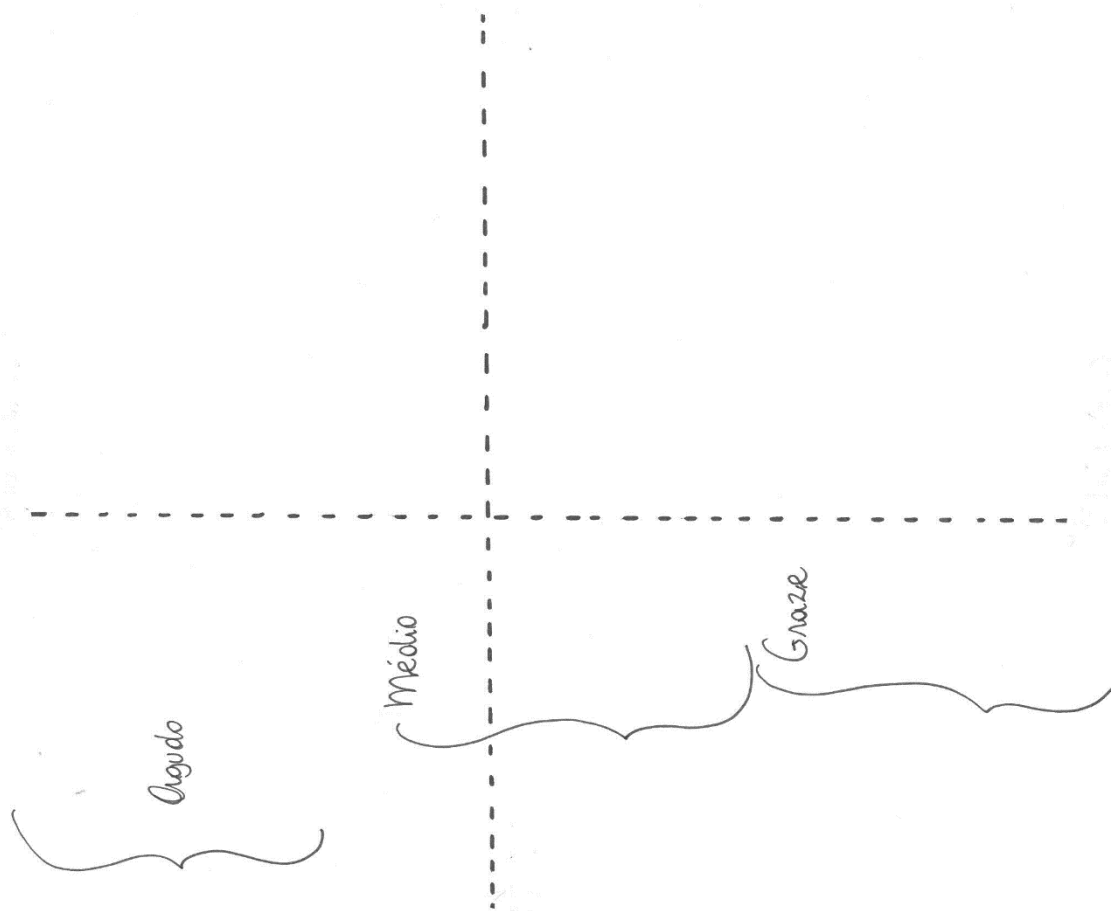
Além dos símbolos já apresentados, novos símbolos indicam as atividades cênicas dos intérpretes

■ - congelamento 2"
 == - cair no sono por 2"

○ - manipular objetos utilizados no exercício 7
 cantos para de ólias de ópera (com vocalize ou letra)
 gestos corporais não vocais (aplausos, tates, pé, etc...)
 ~~~~~ falar o texto o mais rápido possível. (se o texto é menor que o tempo representado, o intérprete deve repetir o texto.

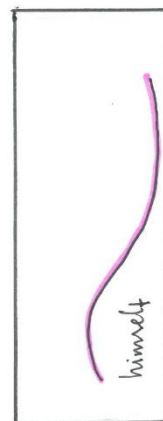
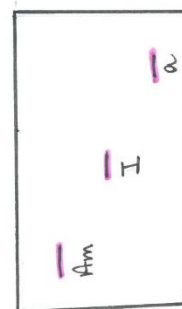
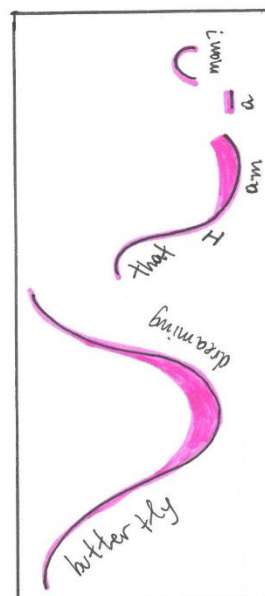
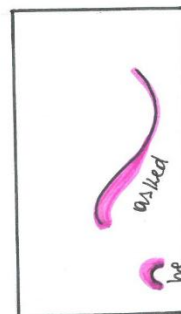
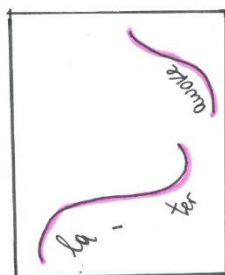
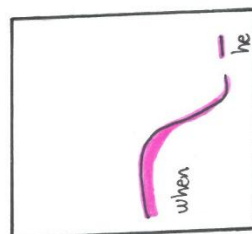
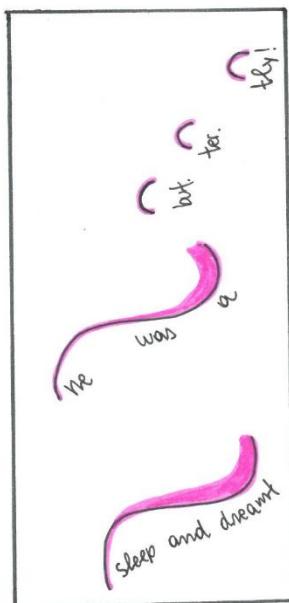
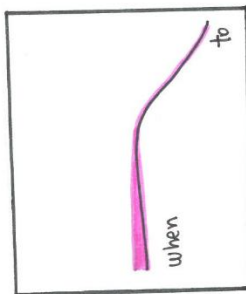
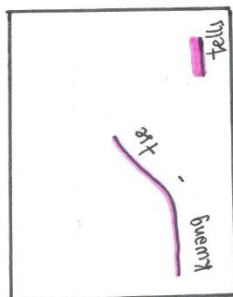
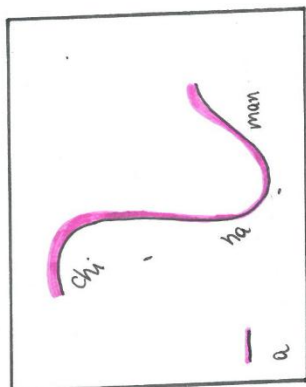
\* A ordem de realização da peça é decidida pelo intérprete:  
 ordem de pg, orientação → direita / esquerda, ou vice-versa.

A disposição musical escrita se dará da seguinte maneira:



Exercício 1 - baseado em story 24  
 ESCOLHER A ORDEM DE REALIZAÇÃO DE CADA  
 PARTE DESTACADA.

A Chinaman  
 (Kwang-tse  
 tells)  
 went to  
 sleep  
 and dreamt  
 he was  
 a butterfly.  
 Later,  
 awoke,  
 when he  
 he asked  
 himself,  
 butterfly  
 "Am I a  
 dreaming  
 that I am  
 a man?"



# Exercício 2 - same story 41

FALAR O MAIS RÁPIDO POSSÍVEL, E REPETIR QUANTAS VEZES  
COBERGEM (EM 10 SEGUNDOS) TODOS OS TEXTOS ESCRITOS ABAIXO  
DO DESENHO

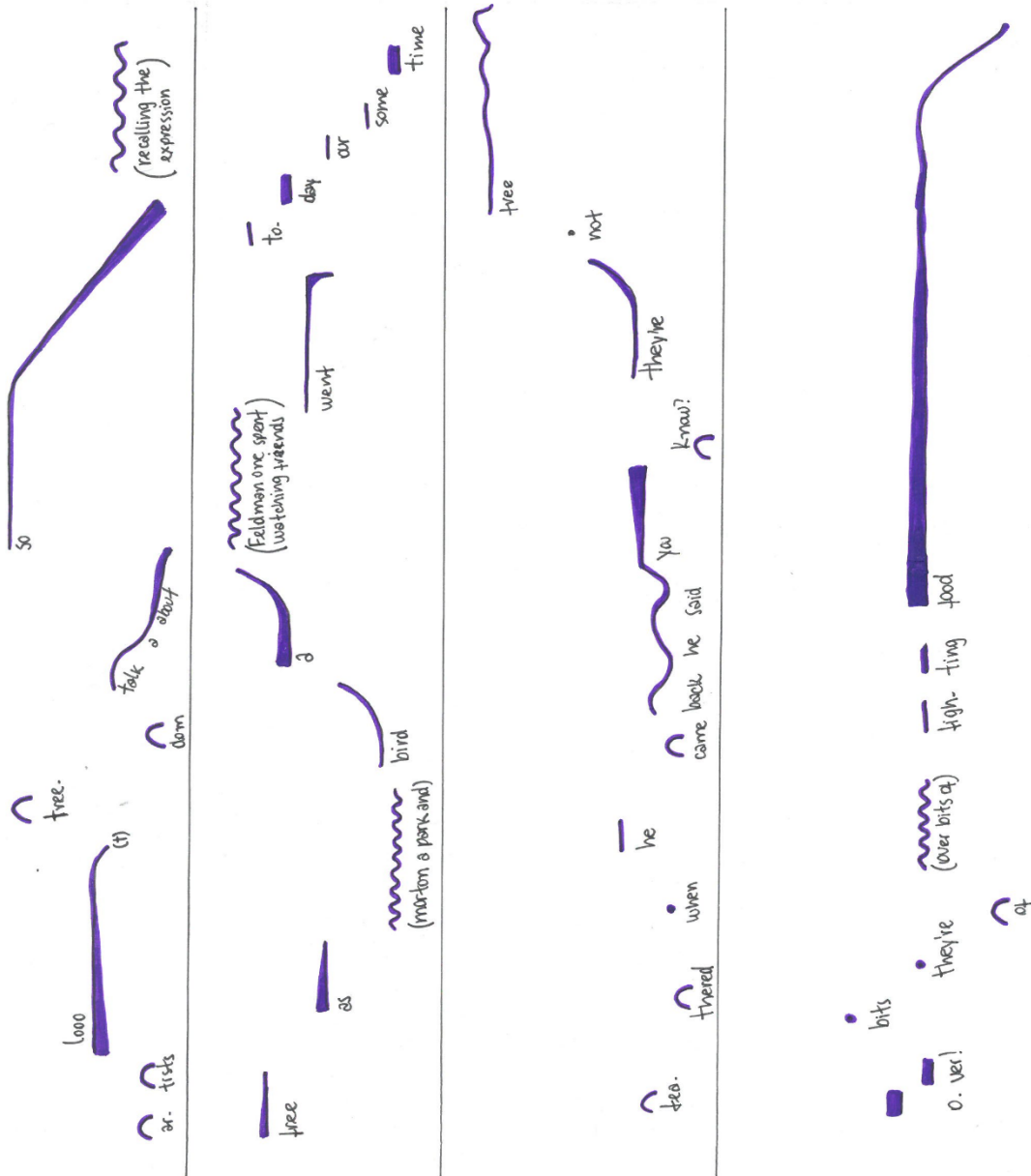
ARTISTS  
a lot  
talk  
about  
freedom

so,  
recalling  
the  
expression  
"free  
bird," as  
Morton

Feldman  
went  
to  
park  
one  
day  
and  
spent  
time  
watching  
our  
feathered  
friends

When  
he  
back,  
he  
said,

"You  
know?  
They're  
not  
free:  
they're  
fighting  
over  
bits  
of  
food."





# Exercício 4 - solve story 91

Escolher três "motivos" de atos de óperas conhecidas, e inserir ao longo da peça interrompendo o narrativo.

Have you ever noticed

how you read newspaper?

Jumping around, leaving articles unread,

or only partially read,

turning and there.

Not at the one reads in public,

but precisely way reads

in public

Duo II

For Pianists Christian Wolff.

Have you ever noticed how you read newspaper? Jumping around, leaving articles unread, or only partially read, turning and there. Not at the one reads in public, but precisely way reads in public Duo II for Christian Wolff.

Jumping around, leaving articles unread, or only partially read, turning and there. Not at the one reads in public, but precisely way reads in public Duo II for Christian Wolff.

Not at the one reads in public, but precisely way reads in public Duo II for Christian Wolff.

Not at the one reads in public, but precisely way reads in public Duo II for Christian Wolff.

# EXERCÍCIO 5 - story 180

Escolher três gestos corporais, não vocais,  
e interromper a narrativa, em locais  
determinados pelo intérprete.

On Christmas  
Day  
Mother  
said,

"I've  
listened  
to  
your  
several  
times

After  
all  
those  
stories  
about

Your  
childhood,

I  
keep  
asking  
myself

"Where  
was  
that  
it  
tailed?"

On Christmas Day  
I've  
probs  
mo. thos  
times  
to  
say  
record  
after  
all  
three  
times  
I've  
listened  
to  
your  
several  
times

hearing  
I keep  
childhood  
say  
a-bout  
is  
king  
myself  
where  
I

where  
I  
tailed?  
that  
was  
it  
I



## Exercício 6 - story 57

Carir no sono durante 5 segundos, em dois momentos no dia, decididos pelo intérprete.

Once

I  
was  
visiting

my  
Aunt Marge

She was doing  
her  
laundry

She turned to  
me  
and said,

"you  
know?

I love  
this machine

much  
more than I  
do your  
Uncle Walter."

once I was visiting this machine my

she was doing her laundry. dry she turned to

much more than I do her  
and you know I love this machine  
me and said, "you know? I love this machine much more than I do your Uncle Walter."



# Exercício 7 - story 89

Como contadores de histórias importantes da década de 90, utilizam 4 "objetos sonoros" (casaca plástica, telefone celular, papel, régua, etc...) e interconectam a peça com cada um desses sons em 4 momentos escolhidos pelo intérprete, como se esses sons ilustrassem a história.

One of Suzuki's books

ends  
with the poetic  
text of a Japanese monk  
describing his attainment of  
enlightenment.

The final poem says,

"now that I'm  
enlightened,

I'm just as miserable as ever."

one  
or  
of  
a  
Japanese  
monk  
describing  
his  
attainment  
of  
enlightenment  
the  
poetic  
text  
with

one  
or  
of  
a  
Japanese  
monk  
describing  
his  
attainment  
of  
enlightenment  
the  
poetic  
text  
with

one  
or  
of  
a  
Japanese  
monk  
describing  
his  
attainment  
of  
enlightenment  
the  
poetic  
text  
with

one  
or  
of  
a  
Japanese  
monk  
describing  
his  
attainment  
of  
enlightenment  
the  
poetic  
text  
with

(b)

Childhood

ends

books

with

eu

um

you

progs

he

back

going

or.

once



John

1 Son

John

• 305

bits

3

bird

(recalling the  
expression)

um

to

20

miserable

as

just

I'm

himself

o

fly!

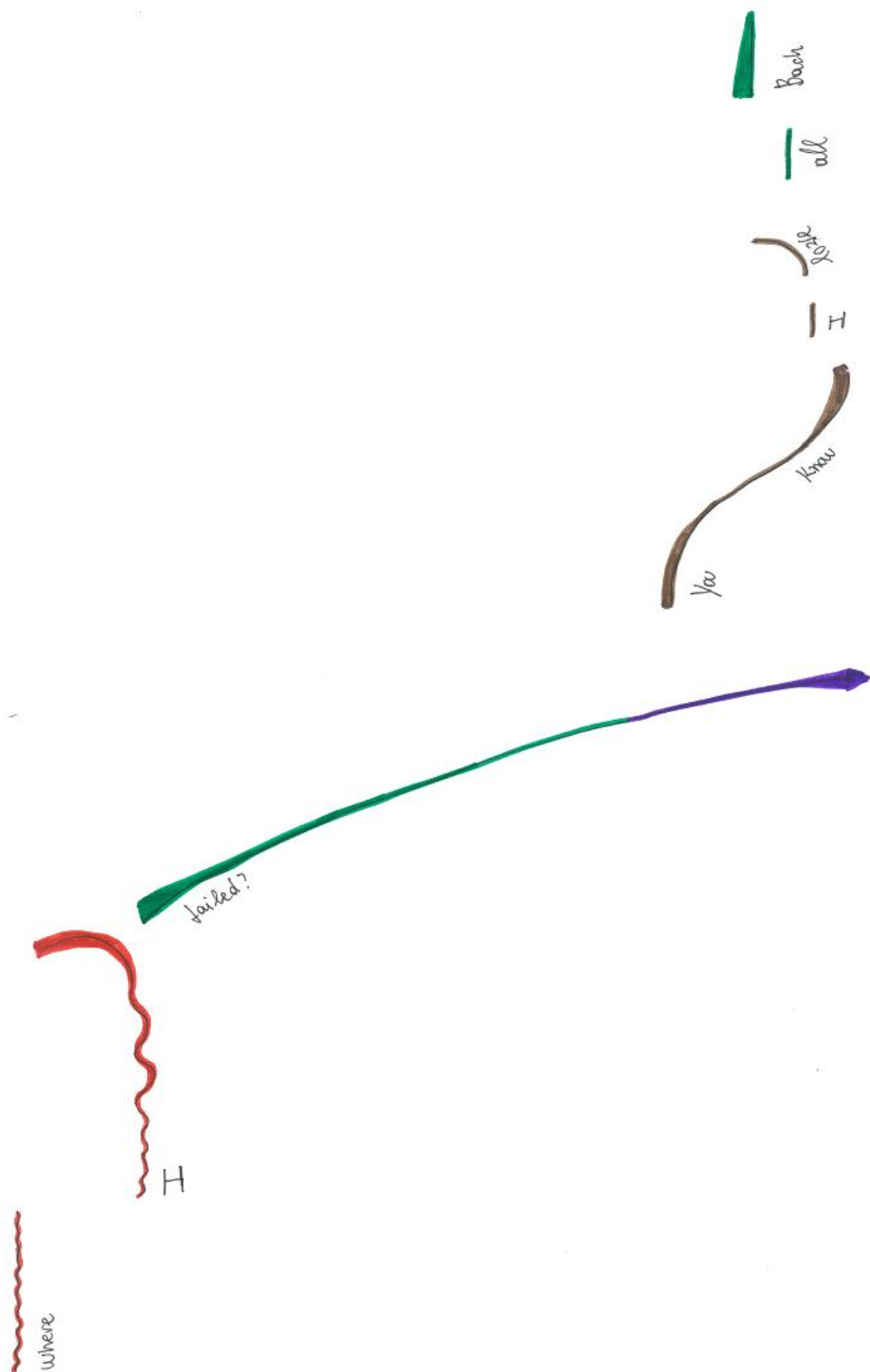
(cover bits of)

ter.

but.

he was a

Sleep and dreamt



::



